



الكاريكاتير 24

الفاون

شعرية. تصدر مطلع كل شهر
24 صفحة 2000 ليرة لبنانية

السنّة
الثالثة

30

الأحد 1 آب 2010

بوعلي ياسين كاتب التجربة على المحرّات [7]

الكتابة نكاح... يقول ابن عربي [8]

موقف الفاون

«تطبيع التسلّل». هذا ما يمكن أن نصف به ما حصل في مهرجان مدينة سبت الفرنسية، والذي امتدّ من 24 الشهر الفائت وحتى يوم البارحة. 27 شاعراً عربياً مع 3 شعراء إسرائيليين شاركوا في المهرجان. الشعراء العرب هم: أدونيس، حلمي سالم، طاهر رياض، فاضل العزاوي، غسان زقطان، زكريا محمد، نوري الجراح، منذر مصري، عيد الخميسي، فوزية أبو خالد، ميسون صقر، أحمد راشد ثاني، علي الشرقاوي، إبراهيم السيد، صلاح نيازي، أحمد يمان، صلاح ستيّة، صالح قادربوه، عاشور الطويبي، عبد الوهاب الملوح، أمينة سعيد، محمد علي اليوسفي، نصيرة محمدي، حبيب طنغور، مبارك وساط، راسم المدهون، محمد العمراوي.

أما الشعراء الإسرائيليون فهم: جلعاد ميري، روني سوميك، شمس لغرودي.

المسألة هنا أخطر من فكرة أن التطبيع تمّ بالجملة، وأخطر من فكرة أن بعض المشاركين فيه هم من رافضي التطبيع (ماذا يقول الصديق حلمي سالم صاحب «حمامة على بنت جبيل» عن مشاركته؟). نقول الأخطر من هذا كله في ما حصل أنه لم يتمّ ضمن موقف واضح كان يمكن أن «يُغني» النقاش الدائر حول مسألة إشكالية كمسألة التطبيع... وإنما تمّ بالتسلّل، وبعد قليل بالاستغلال.

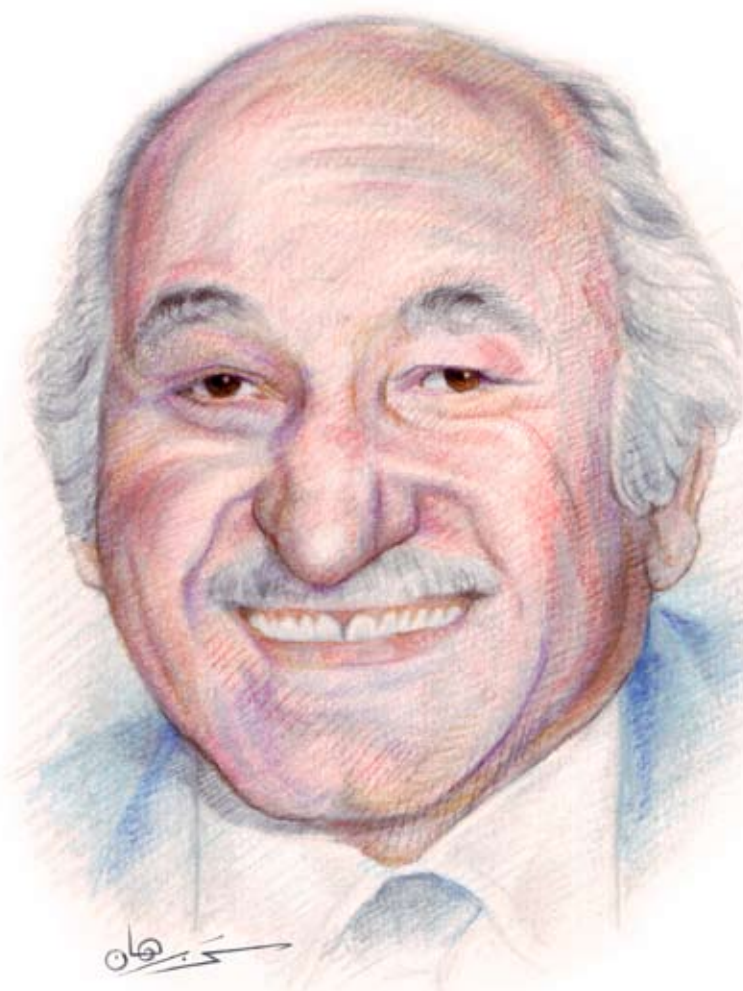
والسؤال الذي نطرحه هنا على شعرائنا المشاركين: هل أبلغتكم إدارة المهرجان بالمشاركة الإسرائيلية؟ وإذا كان الجواب «لا»، لماذا قبلتم إتمام المشاركة بعدما عرفتكم بالأمر؟ هل انطلت حقاً «حيلة» البلدية اليمينية لمدينة سبت عليكم؟

ما دور بعض السماسرة العرب المرتبطين بالمهرجان في خداع الشعراء العرب وجرحهم إلى المشاركة؟

«تطبيع التسلّل» أخطر من التطبيع نفسه لأنه ليس تطبيعاً فقط، بل لأنه تطبيع بلا موقف أيضاً.

تطبيع التسلّل؟

Voix Vives
de méditerranée en méditerranée



بلند
الحيدري
وتجهيل
الريادة

أيّها الشعر أيّها النثر

يكتبها

ماهر شرف الدين



منتزّعات القلوب ومزاج الداكتيل

كلّما قبضتُ على نسخة من كتاب قديم أو مجلّة قديمة (وهما غرامُ حياتي)، أتذكّر حادثة أدبية جميلة حفظتها مرافقاً عن تصدير طبعة قديمة لكتاب «عيون الأخبار» لابن قتيبة. تقول هذه الحكاية إن الأمير أبا نصر أحمد الميكالي كان يتذاكر المنتزّعات مع بعض ندمائه وكان بينهم ابن دريد. فقال بعضهم: أنزه الأماكن غوطة دمشق، وقال آخرون: صُغد سمرقند، وقال غيرهم: نهروان بغداد... فقال ابن دريد: هذه منتزّعات العيون، فأين أنتم من منتزّعات القلوب؟ قالوا: وما هي يا أبا بكر؟ قال: «عيون الأخبار» للقتبيّ و«الزهرة» لابن داود و«قلق المشتاق» لابن أبي طاهر...

المزاج يتدخل في كل صفحة من صفحات تلك المجلة: في التوبيخ، في الإخراج، في الرسوم المرافقة... ناهيك بالمزاج المدوّخ في رصف حروف الداكتيلو، والتي اغتالها ذكاء الكيبورد المسطح (يكسر الطاء وفتحها) والانسجام الرقميّ لحروفه.

نعم أنا أمتدح الآلة الكاتبة وخطوط الخطاطين حين يكون المشروع مجلة أدبية. أنا أنحاز إلى حرف نافر هنا وكلمة «مطعوجة» هناك، هي من جمال خطوط اليد: اليد الإنسانية. فالأدب شيء خاص

ويستأهل مثل هذا العناء وهذا المزاج (بعد ستينيات القرن الماضي، غاب المزاج في طباعة الأدب، ولم يعد القارئ يلحظ فارقاً بين ديوان شعر وكتاب في السياسة).

في العدد المذكور من مجلة «أبوللو» التي – كما يعرف الجميع – أسسها أحمد زكي أبو شادي، يُهدي أحمد شوقي (بك)، إلى جانب قصيدة افتتاحية ترعّب بالمجلة، صورة كبيرة له وقع عليها. أسوق ذلك على سبيل التلميح إلى نجومية حقيقية كان يعيشها شعراء ذلك الزمان، تُتيح لهم ممارسة مزاجهم في إصدار مجلة وكتاب والتقاط صورة وتوقيعها. وربما العكس أيضاً، أي ربما كانت ممارسة هذا المزاج تحديدا سببا من أسباب تلك النجومية. ثمة ذوق ومهارة وثقافة في كل شيء، إلى درجة أن كل ما فيها يصلح لأن يكون موضع سجال لكثرة ما تمّ تقليب الخيارات... وابتداءً من اسم المجلة الذي شهد معركة جانبية، لكن ذات دلالة، بين «الرعيّمين»:

زعيم «الديوان» عباس محمود العقاد، وزعيم «أبوللو» أحمد زكي أبو شادي. فقد أرسل العقاد – في هذا العدد الأول – رسالة ينتقد فيها تسمية «أبوللو» التي كان يمكن استبدالها بـ«عطارد» ربّ الفنون والأدب لدى العرب والكلدانيين، مستشهداً ببيتين لابن الرومي يقول فيهما: «نحن معاشر الشعراء نُمي/ إلى نسب من الكتاب دان/ أبونا عند نسبتنا أبوهم/ عطارد السماوي المكان».

ومن مأخذ العقاد الأخرى – سوى «التغريب» في التسمية – أن «أبوللو» لدى اليونانيين غير مقصور على رعاية الشعر والأدب، بل فيه نصيب لرعاية الماشية والزراعة. وختم العقاد رسالته بالقول إن

لكن المزاج كان له في الماضي شؤون أخرى، وأنا أحاول تقريبها هنا، ولو في عمود مجلة لا تستعمل الداكتيلو.



في المكتبات

أدب السودان

الشاوون

عبّاس بيضون كلّنا أمنيات

يكتبها
شوقي أبي شقرا



ولعله، بين الأجيال وشغيلة القضاة، هو في القلب من ذلك، في دولاب الحرير، وأي دولاب لا يهدأ ولا يتجمّد في بطنه وفي إلهامه. ولا يسعه إلا أن يكون مضيقاً وأن ينقلش على دهشة الجميع، على مساحة شائقة، وإذا هو، في بعض نواحيه قادر على التأليف المصيب وعلى أن يسكر سكرة خلافة وأن يصل إلى حيث يُتاح له أن يعلو وأن يكون شمعة الأمسيات وأن يكبر فوق الحدود، وأن ينتهي إلى حيث يريد ولا يغلّق الباب، ولا حاجز بيننا وبينه وإنما يفتح لك ويشرع لك، وأنت حرّ أن تنزل نزول الأمير في حديقته، في كوخه وفي أي مكان له، وله هنا، أمكنة عدّة ويمكنك أن تزوره في مجمل هذه النواحي، وأن تكون مشاريك معه أحلى وأحلى. ونحن وأنت والآخرون نتمنى له الشفاء والرجوع إلى الحومة وإلى شتّى المباريات.

وعبّاس شاعر في جزأيه، جزء الصحافة وجزء الشعر والدواوين، وهكذا من كونه أنه انقلبَ وفقد توازنه، وفقد سرّ البقاء واقفاً، مشرعاً لحركته، مسيطراً على تفاصيله، على كينونته، نحن نندفع صوبه، صوب الجهة التي له، صوب الأمنيات أن ينهض من العثرة، من هذه الرواية العبيّثية، رواية شاعر في الدّ شروده، وفي أمتع خصبه ونشاطه.

xxx

وكان لي زمان ولم أر عبّاس، ولم أصادفه. وكلّانا في مرحلة من مراحل البحث عن الشعر، وفي هوس اللعب بالكلمة، بالكلمات، وأحياناً أجده حاضراً لي، يقول لي لبيك، من خلال مقالة، من خلال خبر أو من خلال كتاب. وهو دائم الاشتغال إن في الصحافة وإن في منبر حرّ، في ضاحية أدبية، أو في سفر ما.

الجناي والقصيدة النثرية والحرّة

ما يحضن من متّسعات ومن مدارج منذ البدء إلى فترة من تاريخ فرنسا الثقافي، إلى فترة مكثّفة، إلى ملاحق، إلى بعض الألوان العراقية من أول الحكاية إلى ما بعد، إلى حكايات لطيفة هي تمدّ لبنان إلى نقاط، إلى ترجمات إلى دراسات، إلى أشخاص هم كانوا سبّاقين أو في فتون المعرفة والانطلاق صوب الحقائق. إلى تطوّرات مما كان إلى ما سيكُون، وإلى نوع من ستارة ومشاهد خلفها، وعلى الباحث أن يدل وأن يقول هنا كانت مغامرات وهنا كانت تجليات.

xxx

من ناحية مختلفة، غير متّصلة بتلك، تبدو القصيدة النثرية عندنا في هبوب وفي إبحار نحو الصيد، نحو أماكن ليست عذبة وليست تمتلك أجناسا من الأسماك ومن المواقع حيث تزدهر المناظر والكائنات الشريفة والعجيبة. ولا أضع لومي على أحد، وإنما أنا عقلائي وببي أيضاً ما يؤسف له من المشقات ومن المتاعب، وببي مثل اشتداد إلى العطاء السابق، إلى المبتكرات التي برهنت أنها كذلك وأنها على نفّة بأن النتائج يجب أن تكون كأنها الأسفار أي أن على المغامر أن يغامر، ونحن موافقون، وأن يحصل في هذا الوقت أيضاً على حصّة، على غلال، على حصاد وعلى جنى. وحين لا يكون ذلك كما يشتهي فإن في الأمر غصّة وإن في الرواية عقدة ولا من يتقدّم، ولا بطل في الجوار ليكون الأقرب وليكون الحجر الذي به تستوي الزاوية، به يكون الحل ومن

كم المني أن يكون الشاعر عبّاس بيضون ضحية حادث صدم في ليلة سابقة من ليلالينا، وهو يجوز الطريق الواسعة من نقطة إلى أخرى في بيروت، وفي هذه اللحظات الرهيبة أصابه مرور سيارة مسرعة، وسقط مرمياً بجسده، بنفسه، ونحن كأننا مع الشاعر، أي شاعر، ومع الأديب، أي أديب، ومع الفنان، أي فنان، مع أي إنسان ولسنا في ذواتنا في أعماقنا من يقبلون أن يكون أحدهم في برائن القضاء والقدر، في برائن محدّدة وأن يرتمي هذا الشخص الذي نحبه من قبل ومن بعد، على الأرض وهو متخنّ وهو في أسى الضعف وهوان الحياة، وهوان الهيكل هيكله من لحم ودم، وأن يقع كالشجرة، كالأغصان المبتهجة، وأن ينكسر ذلك الفرخ الجوّاني، في وهلة صغيرة، في هنيهة سوداء.

وهذا هو الشاعر والناقد عبد القادر الجناي، عبر «دار الغاؤون»، يطلّ بكتاب عنوانه: «قصيدة النثر وما تتميز به عن الشعر الحرّ». وهو «مداخل نقدية ونماذج من التجربة الفرنسية»، في 176 صفحة من القطع الوسط، وطباعة جيّدة 2010.

ولا أرغب لكلامي أن يدور على مضمون الكتاب، وهو يطوف طوافاً مثائباً ودقيقاً في أجزاء من كتابته، ثم يطوف في نصوص فرنسية وإنكليزية وفي أسماء من البعيدين من هناك. وكان الجناي في ما فعل، شاء أن يكون دوره تبيان بعض الجوانب لأن الموضوع واسع، ولأن الغرق في الجملة وفي المجموع، ربما لا يُوصل إلى الغاية أو لا يُنبع الجائع ولا يُزيد على المعرفة الكاملة أي زيادة ولأن الإسراف في هذا الكلام على النثر وعلى الشعر الحرّ، ربما هو أيضاً في غير محله، وفي مفازة مطلقة ولا فائدة لنتراج معه ولنكون على بيّنة وعلى حجة دامغة تزداد رسوخاً وتأتي بالجواب الفذّ.

والجناي في المدار الذي اتّخذَه لقلمه، لدراسته، إنما قدّم ما هو جليل وقابل للأخذ والفرءة ولأن يسعد المتأمّل بما بين يديه وما يهزّ ذهنه وعقله وقلبه، ويجلس عندئذ في منتهى العبرة والجودة الكامنة في النص المترجم، وفي مختلف الأشياء والسطور والنواحي المزدهرة والقائمة على أعمدة من الانتباه والاستقصاء والرغبة في الإحاطة.

ولا شك أن الجناي مجتهد بل أنه جهد في النص وفي أن يحضن

فاكهة صامطة لمناسبة سام تايلور

صورة ثابتة: يحدث لك أن تكون بغدادياً

فاروق يوسف



فاكهة
سام
تايلور.

1

وقد كنتُ أدور بين أرقة بغداد الضيقة، مائيات تهبط بحريرها على حياة صوَر: الأعمى وكتابه بين يدي بستانني لا تفارق نظرتَه جناحي غراب. الحارس وعصاه تلهو بهما نظرة بنت الجيران، الصبية التي تتشَقَّ عباءَها عن شبقِ صاحبة الحانة. على خطواتي تحط ذباية. فيما أجلس أمام المصوِّر الشمسي منقطعاً عن العالم. «بلا نفس» يصرخ. عيناَه زجاجتان. تدور كرتان بالصور. «ابتسم قليلاً» ولكن أين تقع الابتسامة؟ لا أسأله. نصف إغماضة تكشف عن صورة أبي. هناك تحت الشمس. على بعد خطوتين من النهر. أمدٌ قديمي. تعلو الذباية، ترتفع. تُصدر صوتاً. يمتلأ الفراغ. ما من صوت. إلى الأوز العراقي تشير يدُ. الشمس هناك فوق رأس أبي، من ورائه شجر من بعده شجر. التقط أصبعه. نغمته ليست لي. الحقل واسع. أم تدفع عربة طفل. سعيد أنا، كمن يتصفَّح كتاباً دفتر يوميات منسيٍ في حافلة. «قلت ابتسم» إذ أَلَمْ يبتسم أحد هناك في الكيس الأسود؟ اللوح ساخن فيما الصورة باردة. ونحن في طريق الشام رأيت على جدار أسود من مسجد مهدم صورة ممزقة. بقايا عينيْن والجزء العلوي من الأنف وشفة واحدة. خُيل إلَيَّ يوماً أن المصوِّر كان قد التقط تلك الصورة بمزاج متعكِّر. لذلك استقرَّت صورته في ذاكرتي باعتبارها مثلاً للصور المفقودة. ولأن الابتسامة لم تخرج فقد أخرج المصوِّر رأسه من الكيس الأسود وأعلن فشله. «إذهب إلى جاري» قال وكان جاره قصاباً. لم يتسأل أبي عن علاقة بانع اللحم بالصور. أمسك أبي بيدي واخترفنا باب الشيخ معا ونحن نضحك. بعد ثلاثين سنة أقمت في باريس، إحدى مناطق باريس، وكنت أشتري اللحم من مجزرة السعادة.

2

سام تايلور الآن مريضة. علَّتها لا تُرى. «ما من علة تُرى» ولكن الألم يشفّ إذ يتخيَّل «الألم يكذب أحياناً» «خفَّته هي التي تكذب» لطالما سبقت سام جسدها. في الصور ومن خلالها. ليخلق مثل ريشة. صغير جسدها مثل نونة. «وما هي النونة؟» صرت أغني: «أنا ممنون لابو نونه/ ابو نونه حلوة اعيونه» ولكنك في مشفى ولست في حفلة عرس. يلزم شيء من الاحترام» أنصتُ إلى صوت جارتنا الهندية وهي تشرح لزوجتي الفرق بين نونة وأخرى. النونة منتصف الجبهة هي غير النونة وسط الحاجبين وهي غيرهما حين توضع علي الحنك. النونة لغز إذا. جسد سام لم يتسع لمتاهة. كان صغيراً مثل لغز. حين يتعرَّى الجسد يبدو خفيفاً. لا تحدُّوثني عن الجمال والقبح. تنطوي ثنائية الجمال – القبح على الكثير من الهموم. الإغريق ووطونا بأكاذيب عنصرية. لحظة الجمال نائمة تحت الصخرة مثل النبع. سام تحلق بجسدها لا لتستثنيه بل لتحارب الوصف من خلاله. تراني أنت عارية. يمكنك أن ترى عريك باليسر نفسه. أنت خفيف مثلي من غير أن تشعر. بالقوّة نفسها يمكنك أن تكون خفيفاً. بالخفّة نفسها ذهبت سام إلى فاكهتها الصامطة. صنعت أربع صور (جزء من فلم فيديو ثابت)، مادَّتها الخام فاكهة في صحن. عمل سيزاني ينتظر توقيع راعي الحادثة الأول. ولكن تلك الفاكهة التي هي مادة التصوير تظل في مكانها. الهواء يمرّ وتتفاعل العناصر الطبيعية لتؤدي بالفاكهة إلى التعفن. الفاكهة تختفي. الموتى يسدون الطريق. تذكرت صورة الشاب على طريق الشام في بيروت. ما من شيء مُريب. لا يُسأل الزمن إلا على ما لم يفعله. المحاربون حملوا أجزاء من الوجه معهم. الهواء محا الفاكهة كلها. ما الفرق؟ غياب السطح يوحي بالفرج.

3

يحدث لي أحياناً أن أكون بغدادياً. أتذكّر أنني عشت هناك. ولأن بغداد لم تعد موجودة فقد صار عليّ أن

يوميات سقوط أميركا

أكرم قطريب

شعراء التروبادور في مانهاتن

بتلك السهولة التي اعتدنا فيها النظر إلى السماء حين يحل المساء، على الأرصفة في مانهاتن، سيعزف أحدهم أغنية أقرب ما تكون محكية، كلامٌ منسرح يخرج من شفَتَيْن معدَّبتَيْن. كلمات في الوحشة وسيرة الشخص الذي لا يريد أن يعيش وحيداً وهو يريدُ: «في الحب يكمن أمل العالم» ثم يتابع: «هذا شعر أرتجله كل يوم... أغنيته ثم أسأله» «ولدت هنا لكن روحي تحن إلى مكان مبهم». شعراء التروبادور في مانهاتن يكتفون بالنبيذ والخبز وبعض النقود المرمية في قُبعاتهم، وعلى أكتافهم صلبان لا مرئية.

ملاك ريلكه الأبيض

ما اكتشفتهُ في قاموس هذا الشاعر عديم الحيلة والذي كان وحيداً طوال الوقت، وحيداً مع شبح أبيه، وعلى نحو من عاطفة ورعب مقدَّس مع تلك الحقبة المريرة من طفولته ومن تاريخ أوروبا وبيت العائلة الكارنتية، الكدر النمساوي الذي ولد في براغ، الشاعر الألماني الأرسنقراطي الكتيب... الوحشة التي كانت تغمر حياته هي من علمته كتابة الشعر.

مع جاك كيرواك في الشارع الخامس

ذات مساء كان يصغي إلى السيمفونية الخامسة لبيتهوفن بينما مشاجرة كانت تحدث في الحيّ. مات أبوه بين ذراعيه وحيداً معه في البيت. اشتغل حملاً وأعمال إطفاء وموظفاً في محطة للسكك الحديد وغاسل صحون على ظهر البواخر والسفن، وكان يتنقّل في أنحاء أميركا بواسطة الأوتوستوب وفي جيبه بضعة دولارات. نائماً في الجبال والصحارى تحت خيمة نوم صغيرة، تعرّض لهجوم قاس في الجامعة وفي الوسط الأدبي والثقافي، لكن كل ما فعله أنه كتب ما كان يخرج من قلبه دون إغارة الاهتمام لأحد. لم يرتح إليه الأكاديميون ولا الأنتلجنسيا، هو الذي كان يرغب من أي شخص في هذا العالم أن يكتب حياته الكاملة والمفتوحة على طريقته، لربّما يمتلك شيئاً لنقرأه في شيخوختنا.

جبل دمشق

لن ترى الأشجار عليه لقسوته. هو جبل الصالحية وجبل دير مران، السكن الأول لأهل دمشق. عليه سال دم هابيل، وفيه احتفى عيسى ومعه أمّه مريم. كما صعد إليه الخليفة المأمون ليرصد الكواكب والنجوم. في جنباته سكنت بُنفاً من الزمان بين ركن الدين ودُمر البلد. وفي شوری، الجادة الشرکسية، إحدى خواصره كدتُ المس أنفاسه. بقي الجبل يخفق قلبه قرب بيتي أنا الذي جاورته سبعة عشر عاماً. من يومها كلما رأيت جبلاً في الليل وثمة ضوء أحمر في قمته، أحسب نفسي أمام جبل دمشق.

سقوط أميركا

موسيقى فيفالدي الباروكية تأتي بعيدة من إحدى الحانات، بينما مزارع سبعينيّ من بنسلفانيا يقف بانتظار الباص الذي سيقلنا جميعاً إلى نيوجرسي. كان يدندن كلمات غريبة مثل: «أرجل مكسورة في فينتنام، وعيون تصرخ في الجنة تنوح في الأرض. ملايين الأجساد تنوء من ثقل الألم. أعلى من صوت الرياح. هناك كهراة كافية كي تعزف أغاني البيتلز». مزارع من بنسلفانيا يكش ذباية عن وجهه وهو يستمع باحتقار إلى الموسيقى الإسبانية المنبعثة من راديو الميكرو الذي يقلّنا جميعاً إلى نيوجرسي.

صور عباس بيضون

حيرام من ملوكها، وزوس إله الآلهة كان يزورها كلما سحنت له الفرصة. وهناك سيقع في حب أوروبية ابنة ملك صور وأخت قدموس، صهر إلهة الجمال أفروديت، الذي أدخل الكتابة إلى اليونان طاف بعدها في الشمال البعيد بحثاً عن أخته المخطوفة. من سواحل كتعان وليبيا وقرطاجة ستنهب السفن نحو شواطئ الأطلسي محمّلة بالفسيفساء والنسيج في جهة من جهاتها تمتدّ قانا تحت الشمس، التي فيها حوّل المسيح الماء إلى خمر واحتمت تحت بقايا حجارتها الرومانية عيون أطفالها التي تشبه صدف الفونيق الأرجواني لأن طائرات الفانتوم كانت تريد أن تزدم البحر فيها وتعيد تأليف المكان. لكن قانا ابنة صور لها سبع أرحام وحبال سرّة مدفونة في الرمل والحجار، وفؤوس، وغيم ينام على كتف أهلها.

أبحث عنها. ما أتذكّره منها صار أكثر واقعية مما عشته. في كل ذكرى هناك شيء من الكذب. خيالي لا يكف عن التنظيف. يضيف ويحذف. يزيح ويجلب. يراوغ ويذهب إلى الهدف مباشرة. كان عليّ دائماً أن احتفظ بذكرى الصورة الشخصية التي لم يلتقطها المصوِّر في باب الشيخ. هل حدث ذلك بسبب الابتسامة التي لم يرها ذلك المصوِّر؟ قلت يومها لأبي وأنا أشعر بالذنب: «لقد ابتسمت؟» «غير أن أحداً لم يرَ ابتسامتك الغامضة تلك» أجابني. سام تايلور تركت فاكهتها لمصيرها. لم تكن هناك أفواه فليذهب كل شيء إلى خياله التصويري. خشّة نادرة وعذاب في حياة حالمة. كنت أتخيّل أن صورتي لا تزال نائمة في الصندوق الأسود. صندوق المصوِّر الشمسي. ليتني حصلت على ذلك اللوح. حلم موسى يغشاني. ولكن ما الذي حدث بعد ذلك؟ كسر موسى الألواح غضباً. كان الكلام عقدة. هل كانت بغداد في حاجة إلى شعر أقلّ لتنجو؟ أتخيّل صورتي ممزّقة على جدار جامع الحيدرخانة. يحلم الأخوة الأعداء أن يفعلوا بي أكثر من ذلك. شيء قليل منهم يُقلِّق الموهبة ويسمّم الزهور. لا بأس ساكون بغدادياً من أجل الكتابة. «ترف ما بعده ترف ويأس عقيم» سنقول لي. «ولكن أين تقع بغداد يا ترى؟» أحاول أن أريك صوراً. هو ذا شارع الرشيد. هذه المدرسة المستنصرية. ذاك الباب الوسطاني. جواد سليم في نصب الحرّية. خان مرجان وسوق الغزل وكنيسة اللاتين والشورجة وعمارة الدامرجي والشارع المشجر والبيت الياباني وممرطيات الرّواد وعقد النصارى والتوراة وأبوسيفين وباب الشيخ. أوكي إذا حلويات نعوش وابن سميّة ومطعم الإخلاص (أطيب كص – شاورمة) ومطعم تاجران ومكتبة النهضة وثنائية العقيدة ومستشفى الزاهيات وجدارية فاتق حسن ومرفد الجنيّد البغدادي وبار شريف وحداد. لك إذا عمو بابا وحضيري أبو عزيز وحمولي ورضا علي وعفيفة اسكندر وعلاوي الحلة والشواكة ونوري السعيد. تضحك. «لقد نسيت أبيك وأمّك. ما من أحد سواهما ذكر في اللوح المحفوظ. بغداديتك في خطر. أقول لك لقد شطبنا بغداديتك. قلت إنك عشت هناك. بل إنك عشت كثيراً. لذلك ينبغي أن نتيح لسواك فرصة العيش لا كما تحبّ. أعرف أنك ستهنأ ببغداد إلى الأبد».

4

ولدت سام تايلور في لندن عام 1967 فيما ولدتُ في بغداد عام 1955. تعود صورتي الشمسية التي يُخيّل إليّ أنني سأعثر عليها يوماً ما إلى زمن لم تكن فيه تايلور قد ولدت. غير أنها (ليست الصورة بل تايلور) استطاعت بعد سنوات أن تقنعني أن صورتي تلك صارت أشبه بالعنب أو التين أو المشمش المجفّف. خفيفة ولا تسعى إلى أن تُذكر بالأصل. هي لا تتذكّره أصلاً. لا تعرفه. الموت الكثير الذي مرّ بها ومن خلالها جعلها تتنفّس كل هواء ممكن بخيلاء بلقيس. هي ذي فاكهة تتحاشى الموت لتذهب إلى مصير سواه. عبقرية مثال كلاسيكي. فكرة شرقية هي مصدر كل جمال إغريقي. بل هي مصدر كل جمال مלב. سنكون جميلين في موتنا. في صورتنا التي سبتنبعث بعد شارعين من القيامة. كدت أن أغني «طرشانه طرشانه» بدلاً من «ميحانه ميحانه» وأنا أتدوِّق المشمش المجفف في المرقع البغدادي الحلو. أسر في حلاوته. يردد على الحنجرة كما لو أنه يؤذ البقاء هناك إلى الأبد. لا علاقة له بعملية الهضم. شيء كثير منه يذهب مباشرة إلى الروح. لخلق معاً إذا. مثل سام قبل فاكهتها السيزانية التي تعفّنت. سيّدتي كان من الممكن أن يكون جسداً نوعاً من الفاكهة المجففة لو أنك التفت شرقاً. لا بأس سالتنظرك في بخاري، في بغداد، في جرجان، في سمرقند، في مرو، في سامراء، في بلخ. مائيات مرحة تذكرني بأنّي كنت يوماً ما بغدادياً. كانت الصلاة تقام باسم الخليفة البغدادي. ألا يعني ذلك أن هناك بغدادٌ مجففة؟ سنقول سام تايلور: «إنني مريضة». «ليت بغداد كانت مريضة فقط».



جاك كيرواك،
رسم: مات كينت.

جاك كيرواك: مستلزمات النثر التلقائي الثلاثون

عبد القادر الجنابي

نشر جاك كيرواك النص الآتي في مجلة «Evergreen» (ربيع 1959) تحت عنوان: «مُعتَقَد وتقنية من أجل النثر الحديث». وهو في الحقيقة تكتيف لنص نظري

سبق أن نشره تحت عنوان «مبادئ النثر التلقائي»، في العدد السابع والأخير من مجلة «الجليل الأسود» (خريف 1957) التي كان يُديرها الشاعر الأميركي روبرت كريلبي. وقد اشتهر هذا النص بالمستلزمات الثلاثين للطريقة الكتابية التي كان يتبعها كيرواك وكان أصدقائه، خصوصاً آلن غينسبيرغ وغريغوري كورسو، معجبين بها، وقد ألحوا عليه أن يشرحها لهم.

لا يقصد كيرواك بتعبير «Spontaneous Prose» النثر الصادق، أي الغفوي وبالتالي الساذج، وإنما يقصد المتدفق تلقائياً دون أي «كبح أدبي، نحوي وتركيبى»، كاسراً الحواجز بين المتكلم والكاُتب، بين الكاتب واللغة، بين ما يستسيغه الكلام المباشر وبين ما تتطلبه اللغة من اعتبارات أسلوبية وتركيب جُمليّة. في النثر التلقائي لا يعود هناك ما يُسمّى بـ«جدار اللغة»، مصطلح يوسف الخال. ذلك أن الكاتب الذي يُعطى فرصة للفيض – الدفق الواضح والسليم في ذهنه، سيجد أن ما يفكر به هو عين ما يتكلم به؛ هو عين ما يكتبه على الورقة، وهكذا تتحقق متعته بسمو ينتقل به من كونه شخّاداً ينام، مُرغماً، في أي زاوية تُفرض عليه، إلى شخّاد يختار فراشه: غرفته، وليل رؤاه، دون أن يأبه بأحد.

من بين النقاط التي يؤكّد عليها كيرواك في كل ملاحظاته الشرحية والنظرية هي متعة الكاتب. فالكاتبة بالنسبة إليه يجب أن يكون هدفها الأول والأخير إمتاع مؤلفها. ومن هنا تخلو كتاباته من أي تلميح سياسي ومضمر أيديولوجي. فكيرواك كان، مثلاً، يتمتّع بموهبة الضرب على الآلة الكاتبة. وتجدر الإشارة هنا إلى أن مؤلف «الدم البارد» ترومان كابوته قال عن كتابات كيرواك إنها ليست «كتابة» بل «ضرب على الآلة الكاتبة»!

لقد رَفَن جاك كيرواك رواية «On the Road»، «في مهبط الطريق» (أفترض هذه الترجمة لأن كيرواك الراضل لكل خارطة، كان يعيش الخروج في رحلة. دون أي مخطط مسبق، لأنها تُضمر له مفاجات واكتشافات ومناظر موحية لا يجدها في أي مكان آخر)، خلال 3 أسابيع على بكرة ورقية طولها تجاوز الثلاثين متراً، وعن ذلك يقول كيرواك بأننا لو مدّدنا هذه البكرة على الأرض فسيحصل لدينا انطباع بأننا فعلاً في مهبط الطريق. لكن الناشر أخبره بأن هذا غير ممكن، إذ عليه تقديم مخطوطة الرواية كرزمة أوراق كي تسهل عملية الطبع. وبدل أن يقصّ كيرواك البكرة إلى أوراق، أعاد

رقنها من جديد على أوراق منفصلة. وقد أجرى الناشر مع كيرواك تصحيحات، مع حذف ما يقرب ربع الرواية. وكان قد صدرت الطبعة الكاملة مع شروح، بمناسبة مرور 50 عاماً عليها. والرواية هذه تصعب ترجمتها لأنها التعبير الأعلى لهذا الدفق التلقائي. إن عبارة واحدة تستمرّ أمتاراً من دون نقطة أو فاصلة، في نظرية كيرواك حيث يتلاطم المحكي بالأسلوبى والمرجعي بالمضمر التلميحى، وكان المقاطع تسيل بنبضات إيقاعية جازية. ثمة نسختان للرواية: الطبعة الشائعة والمصنّعة، والبكرة الورقية التي هي أطول ولغتها جدّ شائكة تركيباً ونحواً كما أنها ذات لغة مكشوفة وأسماء أصدقائه فيها ليست مستعارة كما في الطبعة المصنّعة. كما أنها تكشف عن ثورة كيرواك داخل الكلمات وفي السرد الذي يتخطى كل القواعد المرعية للسرد الروائي.

وعلينا أيضاً، ونحن نقرأ هذه المستلزمات، ألا ننسى أن المعنى الموسيقي خصوصاً الجازي لكلمة «Beat» (وأفترض وضع «بيت» كقابل عربي لها بباء مكسورة وتاء مسكنة، أي: جيل البيت، شعراء البيت، حركة البيت...) كان جزءاً لا يتجزأ من مفهوم كيرواك لهذه الكلمة. فالنثر التلقائي هو نوع من الارتجال اللغوي المشابه للارتجال الموسيقي غير المحدّد مسبقاً، والذي كان يؤدّيه تشارلي باركر ومايلز ديفيز وعدد من موسيقيي الجاز. ولقما خلت قراءة شعرية لكيرواك من مرافق موسيقي، كزوت سمس، ينفخ في نفير «عميقاً عمقاً ما يريد»، أو عازف بيانو، كستيف آلن، يؤدّي تقاسيمً نابضة بالإيقاع.

مستلزمات النثر التلقائي الثلاثون

- دفاتر سرّية مُشخّطة، صفحات جنوبية رُقنت على الآلة الكاتبة، من أجل متعتك أنت.
- كُن راضحاً لكل شيء، متفّحاً، مُصغيّاً.
- حاول ألا تكون سكراناً خارج بيتك.
- كُن في غرام مع حياتك.
- إنّ ما تشعر به سيجد شكلاً معيَّناً عند من أتباع «حركة البيت» كصفة لهم. وقد افترحت صيغة لها انطلاقاً من افتراضي بأن كيرواك (فمن المعروف بأن ناشري كتبه كانوا يكلّفون مصحّحاً لغوياً تصحيح مخطوطاته قبل نشرها) نسي أن يفصل الكلمتين: Dumb saint (أو أفضل ربطهما) فقامت بترجمتها: «القدّيس الأبله».
- انفِخ عميقاً عمقاً ما تريد أن تنفخ.
- اكتب من قاع العقل ما تريده بلا قاع.
- رؤى الفرد التي يُعجز عنها القول.

.. من كتاب يصدر قريباً لدى «دار الفارون» بعنوان «الأنطولوجيا البيانية».

بو علي ياسين كاتب التجرُّب على المحرّمات

خضر الآغا

بو علي ياسين،
رسم: سحر برهان.

مما كُتب حول «ألف ليلة وليلة»، ذلك أن طبيعة الدراسة التي أجراها لا تكون، عادة، إلا على مجتمع معيّن ومتحقّق في المكان والزمان، لذلك افترض الكاتب وجود مجتمع «ألف ليلة وليلة» افتراضاً، ودرسه كما لو أنه موجود ومتحقّق فعلاً، وهذا نوع من الدراسات جديد كل الجدّة.

العنوان الكامل للكتاب هو «خير الزاد من حكايات شهرزاد: دراسة في مجتمع ألف ليلة وليلة»، إلا أن الناشر، نتيجة خطأ ما، أغفل ذكر القسم الثاني من العنوان: «دراسة في مجتمع ألف ليلة وليلة»، الأمر الذي يجعل البوابة العريضة التي يفتحها العنوان على النص مفتوحة بشكل موارب! ذلك أن هذا الكتاب هو، عملياً، هذا الجزء من العنوان: «دراسة في مجتمع ألف ليلة وليلة».

الكتاب الثاني الذي صدر في سلسلة الأعمال الكاملة للمفكر النقدي هو «عين الزهور: سيرة ضاحكة»، وهو كتاب في السيرة الشخصية، إلا أنه خاص، يقول فيه صاحبه: «هذه سيرة مخالفة للأصول، فهي ليست مجرد سيرة شخصية، بل هي إلى حدّ ما وبشكل ما سيرة لمحيطي الشخصي والاجتماعي: الضبيعة، الأهل، الأصدقاء، الأماكن التي عشت فيها، الناس الذين عشت بينهم». ثمة بنيتان تتشكّلان معاً، وجنبا إلى جنب، في هذا الكتاب: بنية السيرة من نافذة، ومن نافذة أخرى بنية مستقلة عنها، تشكّلت على هيئة نكات وطرائف ضاحكة حدثت مع الكاتب أو أصدقائه أو عائلته أو جواره، يمكن أن أسمّيها البنية المرحّة، وكلي لا تكون البنيتان منفصلتين ما يؤدي إلى شرح في الكتاب، قام الكاتب بعرض النكتة أو الطرفة بما يلائم الموضوع السيري، وفي الموقع الضروري، بحيث تُضفي، إضافة إلى الضحك الذي تثيره في القارئ، دلالة ما على السيرة.

إن أكثر ما يذكّرنا به الكتاب هو كتابة الجاحظ الذي اعتمد ما اتفق النقاد على تسميته بـ«الاستطراء». عندما صدر الكتاب للمرّة الأولى العام 1994، ولأنه كتاب في الثقافة الشعبية، التي لا تُراعى ما هو مُحرم وما هو ليس ذلك، وجدت فيه الرقابة تطاولات كثيرة على الخطوط الحمراء، وتجاوزات كثيرة عليها، فكان أن منعت من التداول. لكن بو علي ياسين تابع الحفر في هذه المنطقة الملوّمة، وأصدر كتاباً عدّة في الموضوع ذاته. فهو معتاد على ارتياد المناطق المحرّمة منذ أول كتاب له، الكتاب الشهير «الثالوث المحرّم» (1973) الذي ما انفك يُمنع هنا وهناك، ومع ذلك يقرّ هنا وهناك، حتى سمحت به بعض الرقابات العربية

في خطوة ضرورية ومهمّة، شرعت «دار المدى» في دمشق بإصدار الأعمال الكاملة للكاتب الراحل بو علي ياسين (1942 – 2000)، وقد أصدرت منها، إلى الآن، كتابين هما: «خير الزاد من حكايات شهرزاد: دراسة في مجتمع ألف ليلة وليلة» و«عين الزهور: سيرة ضاحكة». هذان الكتابان ينتميان إلى واحد من أهمّ الحقول المعرفية التي أمضى الراحل وقتاً طويلاً في الاشتغال عليها، ونبشها، واستنطاقها: حقل الثقافة الشعبية. لقد كان يرى أن الثقافة الشعبية هي المنطوق الأبعد والأشدّ غوراً للإنسان، وأنها العمق الأكثر غنى للأمم، ويرى أن من العقوق الأيُّصار إلى كتابتها.

وضع بو علي ياسين في هذا المضممار العديد من الكتب، هي: «بيان الحدّ بين الهزل والجد: دراسة في أدب النكتة»، «عين الزهور: سيرة ضاحكة»، و«شمسات شياطينة: ديوان المغارات العربية الحديثة».

ويُعتبر الكتابان الأولان، برأي جميع الكتاب الذين تطرقوا إليهما، وبرأيي الشخصي، من أهم ما أنتجه الفكر العربي، في هذا النوع، منذ الجاحظ ربّما، وحتى تاريخ كتابتهما. وبالإمكان أن أضيف إليهما كتابه شديد التميّز: «خير الزاد من حكايات شهرزاد: دراسة في مجتمع ألف ليلة وليلة» الذي، وإن كان ينتمي إلى التراث، فإنه يُعتبر دراسة حقيقية في الثقافة الشعبية، نظراً لطبيعة حكايات شهرزاد الشعبية من جهة، وللدراسة الاجتماعية التي قدّمها الكاتب، والتي كانت تتكشف، في كثير من جوانبها، كدراسة في الثقافة الشعبية من جهة أخرى.

افترض الكاتب في «خير الزاد من حكايات شهرزاد» أن ثمة مجتمعاً، هو مجتمع ألف ليلة وليلة، ودولة، هي دولة ألف ليلة وليلة، ورأس دولة، هو الملك شهريار، إنها دولة حكايات إذا، وقام بتفكيكه اجتماعياً واقتصادياً وسياسياً وثقافياً، عبر تفكيك الحكايات بطبيعة الحال، نظر في الطبقات الاجتماعية التي تكوّنه، وفي الشكل الاقتصادي المهيمن فيه، ودرس الثقافة التي كانت سائدة فيه، وشكل الحكم الملكي الاستبدادي الذي كان يمارسه شهريار قبل ثقافته بشهرزاد وتغييرها حياته وسياسته وأفكاره... إلى آخر ما هنالك من مستويات دراسية متعلّقة بهذا الشأن، ثم أظهر، نقدياً، أن عقل «ألف ليلة وليلة» هو ذاته عقل مجتمعاتنا الحديثة والمعاصرة، وأن المظاهر اللاعقلانية فيه هي ذاتها التي لدينا... إلخ.

يُعتبر الكتاب، في هذا المستوى، دراسة فريدة ومتميّزة عن الكثير



بو علي ياسين،
رسم: سحر برهان.

مع بداية الألفية الثالثة.

xxx

ينتمي بو علي ياسين إلى ذلك النسق من الكتاب والمفكرين الذين كانت الكتابة بالنسبة إليهم تبدو كما لو أنها وظيفة في خدمة المجتمع، علاقة جدّية وصارمة مع العالم، ذات أهداف تنويرية، ولها علاقة حاسمة بتطوّر المجتمع وارتقائه. لذلك كتب الراحل العديد من الكتب في حقول معرفية شتى، قد تكون، نظرياً، متباعدة، إلا أنها، عمقياً، تقع في القلب من العملية الثقافية النقدية. فقد كتب في الشأن الفكري العديد من الكتب منها، كمثال: «العرب في مرآة التاريخ»، «على دروب الثقافة الديموقراطية»، «حكاية الأرض والفلاح السوري»... وغيرها الكثير. وترجم الكثير أيضاً، منها كتاب القرن العشرين: «الطوطم والتابو» لغرويد، «نمط الإنتاج الأسبوي في فكر ماركس وأنجلن» و«أصل الفروق بين الجنسين» لأرذولا شوي، وغيرها الكثير... وكتب في قضايا المرأة: «حقوق المرأة في الكتابة العربية منذ عصر النهضة»، «أزمة الزواج في سوريا»، «أزمة المرأة في المجتمع الذكوري العربي»... وغيرها. كما كتب في قضايا التراث العربي، والشأن الاقتصادي...

وبسبب المسؤولية الكبيرة التي كان يشعر بها إزاء كتاباته ومواقفه، كان يدعم مواقفه هذه بترجمة كتب موثوق بها. ولم يكن يترجم، تحت أي ظرف، عن لغة بسيطة. إذ كان يخشى من خطأ ما يمكن أن يقع فيه المترجم، أو تغيير ما يمكن أن يقوم به تحيُّ ضغط أيديولوجي أو سياسي ما، كما لو أن المسألة شخصية جداً، وهكذا...

المتّفّق النقدي يحشر أنفه – كما يقال – في كل شيء، لذلك فإنه يضع معارفه في مركز القلب من التناقضات الاجتماعية. وهذا ما يُفسّر تعدّد اهتمامات بو علي ياسين وتعدّد الحقول المعرفية التي دخلها، ويدل، بالإضافة إلى ذلك، على ثقافة موسوعية تذكّرنا بالكلاسيكيين الكبار: الجاحظ، كمثال.

يمكن أن يكون، والحال هذه، بو علي ياسين نموذجاً بارزاً للمتقف النقدي. عاش بو علي ياسين حياة ثقافية كاملة، وكما ينبغي للمتقف أن يعيشها، بعيداً ما أمكن عن الميديا، عن الاحتفاليات والمهرجانات، عن أتباع موضة ثقافية، عن التقرّب إلى سلطان ابتغاء المال أو الشهرة، في القلب من التناقضات الاجتماعية. بين الكتب، ووراء طاولته فحصب، وكان على استعداد دائم لدفع الأثمان، وقد دفعها.

الكتابة نكاح... يقول ابن عربي

قَدّور رحمانِي

إذا كانت كينونة الأشياء صادرةً عن لذة، ومجيء الإنسان صادرا عن حب، كما يقول ابن عربي في «فتوحاته المكيّة»، فإن الكتابة فيض إنساني متدفق داخل فضاء من اللذة التي تعدّ ماء الحياة والوجود بالنسبة إلى الكاتب والمكتوب على السواء. ولا يوجد في الواقع حديث عن الكتابة ولذتها بمنأى عن الحديث عن القراءة وما تلتزم عليه من متعة، وهكذا فإنه لا وجود للنص في غياب قارئه، ومن هنا كان القارئ هو غاية الكاتب أو غاية الخطاب المكتوب.

وفي غمرة الحديث عن لذة الكتابة ومتعة القراءة والعلاقة بينهما تولجها طائفة من الأسئلة: لماذا تُعوينا الكتابة فنُقيل على قراءتها؟ هل الكتابة مادة للعشق؟ هل لذة الكتابة كمثقة القراءة؟ لماذا كانت الكتابة في المنظور الصوفي شهوةً ونكاحاً، كما يشير إلى ذلك ابن عربي؟

إن الكاتب حين يُقَبّل على إنتاج نص ما يضع في تصوره أن مكتوبه لا ينصرف إلى «قارئ بعينه، بل لكي يتداوله مجموعة من القُراء، وهو يدرك أن هذا النص لن يؤوّل وفق رغباته، بل وفق استراتيجية معقّدة من التفاعلات التي تستوعب داخلها القُراء بمؤهلاتهم اللسانية باعتبارها موروثة اجتماعياً» على ما يقول امبرتو إيكو في كتاب «التأويل بين السيميانيات والتفكيكية». ولم يكن جوهر القراءة – يقطع النظر عن طبيعة التفاعلات التي تُصاحب هذه العملية – أن نقرأ الفاظاً وتركيّبات وجملًا.

وإنما أن نقرأ وفي أنفسنا تلمع فكرة السعي إلى

تحقيق نصّ كلّي كما يقول ميشال أوتان (نقلًا عن «فعل القراءة: النشأة والتحول» لحبيب مونسى).

هذا النص الحلم يؤدي فيه القارئ دوراً بالغ الخطورة نظراً لما يقدمه من إنتاجية – خلال قراءته – قد تتجاوز مؤلف النص نفسه، لأنه لم «بعد مجرد مستهلك للنص، بل بات مشاركاً فيه بصورة أو بأخرى» على ما يذهب فوزي عيسى في «النص الشعري واليات القراءة». ثم إن الذي يُقَبّل على عملية القراءة أشبه بمن يُقَبّل على قطف الثمار. وهكذا فإن القراءة هي وجه آخر للكتابة باعتبارها سعيًا إلى اكتشاف الخفي وسعيًا إلى «إنطاق الذات بما هو مغيب من مجالها». كما يقول عبد الملك مرتاض في «نظرية القراءة».

وغنيّ عن البيان أنه لا يمكن أن يحدث أي تفاعل حقيقي بين نص الخطاب والقارئ، إلا إذا أقبل الكاتب على الرّجّ بقارنه في بحر

الغواية والإغراء، على اعتبار أن الكتابة مادة للعشق والمحبة والافتتان. وبكلمات أخرى نقول إن النص يصبح آنئذ محورا للآثارة وجسداً طافحاً بالفنّنة والدهش. ولمّا كانت الغواية هي الفضاء المؤنّث لنص الخطاب، نرى الكاتب يسعي، على الدوام، إلى تمريغ قارئه في تربيّتها من أجل إحداث الاستجابة. وفي ظل هذا المناخ الخصيب والفضاء الحيوي المثير تتبلور القيمة الجمالية للنص؛ تلك القيمة التي لا ينطوي عليها النص وحده، بل تملك قسطاً منها ردود فعل القارئ ومعايشته الوجدانية لها. وإذا كان فعل القراءة يجسّد صلة غرام بين عاشق ومُعشوق مثير فهذا يعني، من جملة ما يعنيه، أن هذا الفعل يصيب قابلاً لإعادة إنتاجه، ويفتح على عالم التجدد والتأويل. ومن هنا يمكن القول إن عملية «القراءة ليست عملية سكونية سلبية مغلقة بل هي عملية ديناميكية فعالة» كما تقول خالدة سعيد في «حركية الإبداع – دراسات في

التدوّق الجمالي الذي يحقق متعة التواصل. لكن يجب أن نخدر من قضية التدوّق الجمالي، فبالرغم من أهميته ودوره في مقاربة النص وبناء علاقة معه تمتنّ جسور التواصل والإمتاع، إلا أن هذا التدوّق «متى يصبح قيمة جاهزة ومن ثمّ مبنذلة، فإن التحرر من وطأته كجهاز ليس ممكناً إلا بالتعامل مع النص كمتميّزة تاريخية» بحسب معنى العيد.

وهكذا فإن حضور عامل التدوّق الجمالي كملكة في المتلقّي هو عنصر ذو أهمية، يمكن الاستفادة منه في شحن عملية التلقّي وفي دعم المعايشة الوجدانية وتنشيطها. لكنه كعامل معرفة ذي قيمة في تقوية العلاقة بين القارئ والأثر، ينبغي أن يظل مفتاحاً على قابلية التحرّر والترقّي والإضافة المجدية. وإذا لم يتأثّل له ذلك فإنه يغدو قيمة جاهزة مبنذلة لا طائل منها. ثم إنّه من غير المعقول، بل من العسف والشطاط أن يظلّ عامل التدوّق قيمة مستقرّة ثابتة. ففي ذلك تهديد للكتابة والقراءة على السواء.

إن القراءة لا تحقق متعة إذا كان القارئ مصمّماً على بقائه كما هو أمام ما يقرأ، في الوقت الذي ينبغي له أن يكون مسيطراً على أدوات القراءة، عارفاً بما تلتزم عليه مسالك القراءة المنتجة، كما يقول موريس بلانشو (أسئلة الكتابة، ترجمة: نعيمه بن عبد العالي وعبد السلام بن عبد العالي، دار توبقال، 2004)، وعطفاً على ذلك فإن هذه القراءة المنتجة المجدية تصبح عملاً شاقاً مغموساً في

العناء والعباب، وتغدو نشاطاً فنياً ينسكب في مجرى العمل الإيجابي – بحسب مصطفى ناصف – الذي يلتزم على قدر غير يسير من الإضافة والإنتاجية. وفي سياق هذا الإيقاع تصبح القراءة والكتابة كلتاهما أرضاً للاكتشاف وعاملاً للمعرفة وينبوعاً للذة والإمتاع.

لا يمكن للنص أن يضمن حدوث الرغبة في قراءته إلا إذا كان مملوءاً بما يدفع إلى إنتاج قراءته، بحسب بلانشو، وإذا كانت الكتابة مسلماً للعبور إلى المستحيل ومحاولة لخلق حيوات جديدة فهذا يعني أن هذه العملية هي عملية تقف نقيضاً للتراكمية ونقيضاً لإعادة بثّ الأنموذج المستنزف. وعلى الضفة الأخرى لا تستطيع القراءة الإسقاطية الشرحية المستهلكة أن تدنو من خلق شيء من حيمية مع النص.

إن القراءة ليست عملية شرحية ولا استهلاكاً لغوياً للنص. وقد أشار بلانشو إلى هذا المعنى حين قال: «القراءة ليست إيصال الإنتاج الأدبي، لكنها تلك العملية التي من طريقها يبثّ الانتاج الأدبي نفسه». يرى بلانشو أن الذين يقولون إن الكاتب يكتب بحضور قارئ ما، بمعنى أنه عندما يكتب يعتقد أن ذاته تطوي قارئاً يكتب أو تكتّم قسطاً من القراءة، لا يمكن أن يفتكروا تفكيراً ينبع من تمعّن باعتبار أن الكتابة نزع من مستحيل، وبالتالي فمن الوهم أن يكون الكاتب قارئاً في مرحلة إنجان العمل الأدبي، فكي يتحوّل قارئاً يجب أن ينفلت من الإنتاج الأدبي ويبتعد عنه.

نكاح الحروف

في سياق الحديث عن لذة الكتابة لا بدّ من التوقّف عند الطرح الصوفي في هذه المسألة، وأقصد وجهة نظر الشيخ الأكبر محيي الدين بن عربي الذي يعتبر الكتابة نكاحاً.

لا نجد في تراثنا العربي كلاماً على لذة النص

كالذي كان ينسّقه ابن عربي في كتاب «الفتوحات المكيّة».

فإذا كانت الحروف التي أُعطِها ابن عربي في أحد نماطاته فنكحها جميعاً بلذة روحانية عظيمة فتكشفت له كنوز العلم والمعرفة والإبداع كما يقول أبو العباس الغبريني... أقول إذا كانت هذه الحروف في فهم ابن عربي هي «أمة من الأمم مخاطبون ومكلفون وفهم رسل من جنسهم ولهم أسماء من حيث هم، ولا يعرف هذا إلا أهل الكشف»، فإن النص حسب مفهوم شيخنا الأكبر يخطّى كونه تنسيقاً نحويًا وتسويديًا لمساحات بيضاء، وبكلمات أخرى فإن النص عالم يفتح على حياة خصبة وأسرار متشابكة.

وأهمّ ما يُثير الانتباه في حديث ابن عربي، ذلك الربط الذي يُقيمه بين الشهوة النكاحية وشهوة الكتابة، وكلا الأمرين يمثّلان صورة مصغرة للنكاح الكوني. وقد دفعه اعتقاده بالوجود

الواحد إلى جعله النكاح واقعة محيطة واحدة قد تهالكت فيها جميع أنواع النكاح: الطبيعي والروحاني والنكاح المعنوي المتحقّق بين المعارف والمعاني.

إن لذة الكتابة في مفهوم ابن عربي شهوة نكاحية، وهي صورة لا يمكن فصلها عن صورة النكاح الوجودي الشامل. فحركة الوجود بكاملها، والكتابة وجه من وجوها، أمر قائم على مبدأ النكاح الذي يعدّه ابن عربي توأصالاً مع الألوهية وتجديداً للعلاقة بشأنها.

إن ابن عربي يعتبر العالم أشبه ما يكون بكتاب مسطور قد ضُمّ بعضه إلى بعض انضمامَ الزوجين، فأصبح مع الإنسان يلد في كل حال. وبجوار ذلك فإن الكتابة خلق وإيجاد، والنكاح مبدأ الخلق والإيجاد، وبوساطته تتحقّق الأشياء

إذ تُلقَى من عالم الوجود العلمي إلى عالم الوجود العيني. وهكذا فإن الكتابة تسير في مجرى هذا الإيقاع كونها إيجاداً ونزعا من ظلام إلى نور، وفي ذلك لذة.

وما دامت الكتابة نكاحاً يمارَس ولذة تُعاش – في المنظور الصوفي – فإن القراءة لا يمكن عزلها عن هذا الإيقاع الشامل. وغير بعيد عن ذلك تكون لغة التخاطب، في هذا الحال، نكاحاً، حيث

يجعل ابن عربي المتكلم أباً والسامع أمّاً والكلام نكاحاً، وما تولد من فهم لدى السامع يعدّه ولداً، على ما يذهب الروائي الجزائري رشيد بوجدره. فلو لا وجود النكاح ما تحقّق شيء في هذا العالم، ولولا وجود الكتابة والكلام، وكلاهما نكاح،

لكان البشر اليوم جميعاً في عدم.

يقول ابن عربي:

«لولا وجود النكاح فيه

ما كان للعالم الظهورُ

فالكون في ليل أو نهار

على الذي قلّته يدورُ».

ويقول:

«فنكاحٌ مستمرُّ

وولوج وخروج».

وإذا كان في ثنائية الولوج والخروج التي ألمح إليها ابن عربي، ما يمكن عدّه إشارة منه ترمي إلى الحلم بالرجوع إلى الأصول البدائية ومعانقة الجوهر الأزلي، فإن الكتابة وما تلتزم عليه من

لِسة، هي محاولة لمقاربة الخفي وسعي إلى القبض على جذوره الممتدّة في تربة الذات، وفي ذلك لذة.

وقد أشار بوجدره إلى فكرة الجنس في كتابات

ابن عربي وإلى تعلّقاها بمختلف صور الكون،

محاوِلاً تبيان أن علاقة النص بصاحبه أشبه ما

تكون بعلاقة جنسية، مشيراً في هذا السياق إلى

أن الأدب الحق هو الذي لا يُهمل الفكرة الجنسية

السارية في هذا العالم.

الإضافة الأهم لأبي تمام

صلاح يوسريف

حين تتعلّكنا المفاهيم القديمة، وتُقيم في أذهاننا، أو تترسّخ، فإن نظامها الذي تتأسّس عليه رؤيتها للوجود والوجود، معاً، يتسرّب إلى ما نكتبه، وينعكس عليه، أو يفرد عليه ظلاله. هذا أمر لا نتنبّه إليه، ونخوض مرّالقه، حتى ونحن نتنبّئُ الحداثة، كأقرف لرؤيتنا، أو لما تُقدّم عليه من كتابات وتصوّرات. ثمة مطب نحن اليوم، واقعون فيه، وهو مطب استحلاء ما في دينا، أو ما وفد علينا من ماضٍ ما، نخوضه دون مساءلة، ولا نخضعه للاستجواب، بقدر ما نخوضه كمنجز، وكنظام ثابت وقارّ.

فه إزاحة الأنقاض»، كما يذهب إلى ذلك هايدغر، عن هذه الموروثات التي أتت إلينا من أزمنة سحيقة، والنظر فيها، كما هي، أي كما حدثت في زمنها، هو الكفيل بأن يخرجنا من مطبّ المسلمات، ولنشرع في توطين أنفسنا على الحركة، وعلى الترحّل، وقبول ما يحدث من مقترحات، وخوضها كمختلفات، أو كنوع من المراودة القلقة لأراضٍ، لا تستطيع زرعاً، ولا ماء يهدأ في قاعها.

عندما كان أبو تمام يخوض الشعر، وفق الشكل المألوف الذي كان هو نظام زمنه، فهو شرع في تقويض نظام آخر، كان أعنى من النظام الأوّل، أو هو شروع في تقويض نظام آخر، أعني اللغة.

ذهاب أبي تمام إلى التركيب، وإلى الصور والمجازات، هو ما جعله شعرياً، يُعيد تسمية الأشياء، أو البده بتسميتها، خارج نظام من الكلام، أصبحت اللغة تتخلّته بنوع من الاستعادة والتكرار. أعني أن لغة الشعر، كما وصلت لأبي تمام، والمعرّبي بعده، كانت تحكمها رواسم تركيبيات ومجازات، البلاغة عملت على تثبيتها، وأسرّها في أطر، كل كلام فصيح، لا يحدث إلا باقتنائها.

لم يكتف أبو تمام بماء النهر، بل غيّر المجرى، ووضع قارنه في حرج، لأنّ «المعني» الذي كان يفد علينا من رواسم بلاغية، تحدث بمجازات واستعارات «قريبة»، لم يعد متاحاً، أو ممكناً، وفق معايير سابقة. لتحلل المعيار، ولم يعد قابلاً لاستدراج تلك المعاني «البعيدة»، التي خاضتها هذه اللغة الجديدة، في ما سمّاه الجرجاني به النظم».

لعلّ في عمل أبي تمام هذا، ما جعل اللسان يتعثر، أو يشرع، لدى بعض متلقّي شعره، في مزاوله قلقة، واختيار هذا الوافد الجديد، أو هذا المجرى الذي هو طريق آخر، جاء هذا الشاعر ليشير إلى منعرجاته، وإلى ما فيه من حلاوة، يكفي أن نقبل خوض أسرارها. ليستلذّ اللسان ما فيها من طلاوة وماء.

أبو تمام هو أحد الشعراء الذين زاولوا الكتابة، عكس المتنبي الذي كان شعره كلاماً. في مزاوله الكتابة يحدث الوعي بنظام اللغة، أو بما يتسرّب في تراكيبها وصورها من استعدادات، قد لا نتنبه إليها ونحن نزاول الكتابة بالكلام، أو باللسان. ثمة فرق كبير بين ما يأتي من الكتابة، وما يأتي من اللسان، وهذا هو الفرق بين ما كتبه أبو تمام، وما كتبه، أو أنشده المتنبي، وكل قياس في هذا الإطار سيكون فاسداً.

ستظل تجربة أبي تمام فريدة، إذا اكتفينا بالشعراء فقط، في نقل الكتابة من هيمنة الشفاهة إلى وعي الكتابة، لا يمكن مضاماة هذه التجربة إلا بما جاء في بعض التجارب الصوفية، خصوصاً في تحويل مجرى اللغة، أو في ابتداء طرق جديدة في التركيب، وفي بناء الصور والمجازات. لكن التجربة الصوفية، جاءت في بعض أشكال كتابتها، أكثر جذريةً من تجربة أبي تمام، كونها تلبّست النثر، ودوّبت الفرق بين «الغنين»: واحدة للشعر، وأخرى للنثر، لتصير اللغة إمكانَ كتابة، لا فرق فيها بين ما يصلح لهذا النوع» أو ذاك. هذا ما عمل، في تجربة النفري، مثلاً، على تحويل مجرى النهر، من الشكل «العمودي» له القصيدة»، إلى الكتابة ذات المجرى المتدفّق، الذي يحيل، في التصرّو الخطي السائد إلى النثر، فشنذرية كتابته، وما تحمله من توترات، في مستوى النظم، والعلاقات التي تستحدثها بين الدوال المختلفة، هو ما جعل من الصوت يتراجع قليلاً إلى الخلف، ليبرز المكتوب، ويظهر باعتباره «اجتراحاً و«تسطيراً»، لا مجردَ استعادة لما ألف اللسان لفظه، أو الفاء، دون كبير عناء، أو عنت...»

طاووس ذكريات الأرضية

لقمان ديريكي

طاووسان

بخطوط

عربية

إسلامية.

جودي.

قادني الطاووس من قزحية عيني إلى قَمَة جودي، حيثُ وقف غيري بمركبته الإلهية ونظر إلى الطوفان تحته

وندم.

قال لي الطاووس: كلُّهُ الآن.

ولكني انتظرتُ في خواء عزلتي وارتيمتُ تحت ريش طاووسي ألف عام وأنا أريدُ ليس قبل أن أراه.

الذي لَفَ الغيم حول رتَتي وأخضعني لتنفُّسٍ محموم.

السذي أسمع صوته وهو يهبط رويداً رويداً إلى مستوى أرضي، صوته الياَس من أدنَى.

– لكن لا وقت للانتظار، يردُّ الطاووس فانتظرُ أكثر ومعِي كائنات مفردة ترفض المضي إليه دون شريك، أسأل عن شريكي التائه دون خوف من دم الإله المسفوح أمامي في نهر معلق بين الأرض والسماء، نهر دم أزرق سال من الربِّ لحظة طيش عظيم.

انتظرِك تاركاً هيئة الله ملوِّلة تتناوب على عرشه الكبير

يعينني وجهك وهو يطالعي، يحملني على ندم ربيب، يجعل أصابعي في فمي ويُميل أسناني إلى أسنان ذنب.

– إنها لحظتك أيها البشري، تقدِّم.

صوت الطاووس يهشُم ذكرياتي الأرضيَّة، تلصَّصتُ فغامت السماء واحمُر نهر الله.

– مَن منك دخل على ربيبته وجعل جسدها موضعاً للالام والجنون؟!

– كلِّي.

– مَن منك ضيَّع دفاتره وحطَّم جداره ومحا طريق حلب؟!

– كلِّي، بارادة الذي أذابني فيه والتبس معي، كلِّي بقدرة الذي أطال شعري ومنحني طبعَ أنثوي هَش، كلِّي بقدرة الذي أمالني على أنثاي وعزَّاني فدخلتُ الجسد من غموضه وأساه ووحشته

وشهوته وأنيته وارتعشتُ، في اللحظة المنتقاة، لحظة التيس معي فعلق مِنِّي في أنثاي ألف عام، وفي برهة طيش، برهة انفصالي عن الذي رمانِي، قَلتُ لطلعتي: اسقطي. فسقطت ألف قطعة وانفرزتُ في.

إنني

أتألم

أيها

الله

فأخرِجُ

وحيكُ

مَنِّي

– سيغيِّرُ الله لوحك لو وصلتُ إليه.

قال الطاووس ثم وقف على عظام فَهَرْتُ، مدُّ حارسي الذنب رأسه ثم مشى بقوائمه الثلاثة وتكوَّم بجائني غافلاً عن وحشتي وأنا

أرتجفُ تحت شمس الله.

– وكيف الطريق، سألتُ.

– نحو الصراط وبعدها إليه.

– لا طاقة لقدمي بالدم.

– استعن بالذكريات الأرضية.

قال الطاووس ثم قادني وذنبِي إلى حيث لا أستطيع أن أصف، وكنتُ أحنُّ إلى الأرض البيضاء حيث الراحة الأبدية والخواء من حرَّاس الله.

حرَّك حارسي قوائمه الثلاثة تبعاً فظهرت ثلاثة صلبان تحتها.

– قل لي أيها الصليب المحمَّل بأثام قومه، هل كان الطريق صعباً؟.

– إنهم بشر طَيِّبون أيها السليل الطيِّب وسيسندونك في طريقك.

– لسبُّ طيِّباً أيها الصليب.

– سلِّم بطيبتك وامضُ إليه.

– كسَّرتُ نوافذِي وأدميتُ نفسي، ضيَّعتُ أنثاي وقَلتُ أكتفي بما فيُّ من أنوثة، قتلْتُ طفلتي، محوت كل الطرق ومضيت دون أثرٍ يدل عليّ، وكنتُ بما أفعل عليماً.

– من أنت؟

– مجرد شرّ.

صمتَ الصليب بينما شدَّني الطاووس من قزحية عيني بالأسود الغامق. أقنعتُه بشريِّ ولم التفت.

– ألم تترك شيئاً يدل على مرورك في الأرض، قال طاووسي.

– لا شواهد على عبوره السريع. ردَّ حارسي.

– ألا يعرفك أحد؟

– اختفى كل الذين يعرفونه من العالمين.

– إنهم في العالم المعلق إذاً.

صاح طاووسي وطرنا.

كان المكان ممدوداً إلى آخر ما في البصر، وفي النهاية كسر ما، كأنما المكان ممتور، ناقصُ أفق.
ابتسمَ حارسي: لك غير محروم من لَذَّة المعرفة الآن.

– ما هذا إلا مكان عابر. ردَّدْتُ.

نزع طاووسي ريشةً صفراء وكتب على ظهري قبل أن يغصُّ المكان الناقص بالبشر، وجدْتُ نفسي في مقدِّمتهم، كانوا ينظرون إليَّ ويقولون الكتابة على ظهري إلى أن تقدِّمُ رجل بلا ملامح وسألني:

– ألم يجردوك من ملامحك؟!...

أدار السؤال بصري فأريْتُ الحشد كلَّه بلا ملامح، تلمَّستُ وجهي.

– إنه ليس قتيلاً مثلكم. ردَّ حارسي.

هزَّ القتلِ رأسه وانسحب إلى حشد القتلى، كانوا مجردَ أجساد تحمل كرات بدل الرؤوس.

– ولكنني قاتل. هتفتُ.

– قد غفرنا لك. ردَّ القتلِ.

– قتلْتُ كل شيء.

– نغفر لك لك شيء، مهمُّ القتلِ يفوضى ومشوا خلف طاووسي.

– لقد غفروا لك كل شيء. قال طاووسي.

– والطريق؟ سألتُ.

– سأعينُك بالذكريات. قال طاووسي، ومضي باتجاه الشمس بينما كان صوتُ برنٍّ في جسدي: ... فلن أغفر لك أبداً. وعرفتُ.

امتألاً المكان بالبشر، ومن بين آلاف الوجوه لم أرَ وجهك، كانت ملهأة الله قد بدأت، والصراط بدا لي شعرة معدن قاسية ترمي كل من يخطو فوقها، ... خفتُ.

حائط المدرسة مضحك، كنتُ أسير عليه متصنِّعاً الثقة، وغالباً ما كان التلاميذ يتساقطون... إلاي، كنتُ أركض دون أن أنظر تحتي، كنتُ أنظر إلى الأمام حيث ذنوبي المرصَّعة بالساحات الخالية من الأسوار، كانوا يسقطون مثل ذباب، وكنتُ أمضي إلى هديفي حيث الحرِّية والزمن الخالي من المعلمين والدروس والعصي.

سمعتُ صراخ أحدهم وهو يهوي بينما تلوَّنت المسافة الأولى من الصراط بالدم.

أحد من السيف

أرق من الشعرة

ارتدَّ الممتَحنون وتبادلوا النظر بهلع، أشار طاووسي أن أتقدِّم،

كانت العيون قد تحوَّلت إليَّ هامسة

سيغيِّرُ الله لوحك لو وصلتُ إليه

ولكن من سيُطالب بي إن هويت؟.

كنتُ أبحث عن جرمي بين الأجرام التي تهاوت من حولي، إلا أن حارسي دفعني فانهالت ذكرياتي الأرضية عليّ، وركض شبحك

الواطنة، المطر والحانات والمقاهي والليالي المُضاءة

بالرغبات والأحزان والوحشة، حلب... وحشتي فيك، لهائي معك، انهيار جسدي لحظة اللذة في ثنايا جسديك. أكرهك...

كان وجهك وراء الغيش البخاري لنافذة الباص يقول لي كل شيء وكنت تبكين، ارتعشتُ، ركضتُ نحو النافذة وكتبْتُ عليها كلمة مقلوبة كي تريها من الداخل صحيحة، كلمة تُعينك طيلة الطريق وتشرب معك القهوة في المحطة التالية، كلمة تمسح دموعك وتُسيكُ الأم حلب، كلمة مقلوبة من طرفي وصحيحة عندك. (أحبك)

وضعتُ قدمي فأحسستُ بطعم الدم، تبعتها بالآخرى ومشيت، انقلب طاووسي إلى طواويس لا تجصى بحجم العصافير بينما كان حارسي يسندني كلما ترنحت.

– أسعفُ مشيتك بالذكريات. مهمت الطواويس.

لكني لم أتذكَّر سوى رائحتك وشبحاً نضراً يحوم على الطريق المقفر بين دمشق وحلب، الطريق وروحك الهائمة فوقه بينما يميل جسدي بكل ثقله عليّ، أمد يدي، الأمسك، أملاً كُفي بنهدك، وأمدُّ فمي إلى الحلمة، أمدُّ لساني، أمرُّ به على سائر جسديك، على المنبع السريِّ لأساي ووحشتي فيغيب وجهي فيك، أمرُّعه بنعومة حيناً وبقسوة حيناً آخر، أنتزعُ من فمك لهاثاً هائجا، أنتزعُ صرخة هائلة، فاشهق أيضاً وأصل بيدي إلى عنقك، أقطع عنقك، أفرط خورك فوق أرضي الموحشة، وأغررُ فمي في عنقك البياض، أسحبك قطعةً قطعةً إليّ، أغوص مثل حيوان بردان في دُفء جسديك، أرتجفُ من الأصابع وهي تخمشني فتزدادين عذوبة، أطبقُ فمي على فمك، جسدي على جسديك، أعانقُك عناق اللام للالُف

فأضيعُ فيك وتضيعين فيّ ويتوه للسريـر جسدي من جسديك ويضيع أمام الضوء لوني في لوكِ أعض شفتيك وتعضين أحسُّ بدمك وأحسُّ بدمي وهو يفور بين أصابعك فأعوي إلى آخر صوت مع صوتك وأهمد فوق جسديك الذي هَمَد.

فزعتُ، تخيَّلُك في السماء، انتبِهتُ...

– لا تتذكَّر سوى الأرض، دُك من السماء وإلا سقطت. حاولتُ النظر خلفي لأعرف حجم المسافة التي مشيتها لكن حارسي لكزني، نظرتُ أمامي فلم أرَ سوى خط طويل بلا

نهاية، خط معتم لا يريني سوى قدري اليانـس وهو يحترق مع كل خطوة أخطوها، لم أكن خائفاً لكنه جاء والتبسَ معي فازدبتُ قوَّة، لم أكن قوَّالاً لكنه أوما لي فرددتُ ما كنتُبه لي ذات يوم خلف صورة قديمة لدمشق:

موتي اقترُب جداً

وأنت تبعد

أأن تنتظر قليلاً

لتحضرُ وحيداً جنازتي مع بعض الزهور.

سقطت الروح في شراك الروح وأطلَّت الشراسمة من وداعة القتلِ، وديعة عيونك وهي تطل على اللون الأخير، فلا يتنصر أحد ولا ينهزم (...).



خلفي، مرَّقُ ثيابي وأدمى صدري، أظافرك التي قبَّلْتُ انفرزت بياس فيّ وكان عليّ أن أصدِّقك، لأتُك الصاعدة حتى نهاية الروح المريرة، مخزَّبة الجسد والوردة الأخيرة في كأسِي الأخيرة، لُمامة أوراقي من الشجر، شريكي في خطائي وعمياء مثلي في حُماي، يوم جسدي، غراب أبيض على كتفي دائماً... كالملائكة.

أكرهك في الحب

أحبُّك في الكراهية لأخط مشاعري وأتأمَّل أحنو عليك، أقبُّك

أصنِّعُ شِفاهاك الذكريات وأطلق مشاعرك

أمسك اليد التي تداعب شعري

التي أقبُّل

المرصعة بقسوة الحب

الملوِّحة بدواع

الضامَّة عرق المودَّة

يدك التي تسحب الروح

أصدِّقُ فكذبيني

لأنك طائري الذي يحطُّ على كتف خصمي وسلاحي الذي يُشهره عدوي عليّ لأنك حصرم أسناني وعنب سواي

سواي!!

– إنه الصراط. خاف حارسي. أحد من السيف أرق من الشعرة

طريق طويل بلا أشجار أو ذكريات، حيث ميخيلُك لا تتسع لأكثر من الوصول، كنتُ حائرةً بي لأكثر من الوصول، كنتُ حائرة بين أمرَّين ومستقرَّة عليّ بينما يمضي بك الطريق إلى حلب، حلب... عيناك في عيني، أنفك إلى الأعلى، خذْكَ الوردديان وفك، كنتُ ممعنا في كراهيتك، فككت أنزارك، رأيتُ فوضى تكوينك وأغمضتُ بصيرتي فيك.

حلب... الجسد يسقط في شراك الجسد، عرقُ يغسل كلينا وهمهمات توسِّلُ لندوة أخاف بلوغها. الشوارع وأنا أَسْمِيها لك، الياسمين المُه من الأسوار

رموشك الطويلة

غيورغ هايم



لأجل هِلدِغارد.ك

رموشك الطويلة، ماء

عينُك الداكنتين،

دعيني أغوصُ فيهما، دعيني أمضي إلى العَق.

دعيني أمضي إلى العَق.

حين ينزل عامل المنجم إلى

الوهدة

ويهرُ بمصباحه المغيَّش

فوق باب المعادن الخامَّة،

عالياً على جدار الظلال،

انظري، إنني أنزل،

إلى حجرك لأنسي،

ناتياً، ما يضحُ،

النور والغداّب والنهار.

أحسُّ بدمك

وأحسُّ بدمي وهو يفور بين أصابعك

فأعوي إلى آخر صوت مع صوتك

وأهمد فوق جسديك الذي هَمَد.

فزعتُ، تخيَّلُك في السماء، انتبِهتُ...

– لا تتذكَّر سوى الأرض، دُك من السماء وإلا سقطت.

حاولتُ النظر خلفي لأعرف حجم المسافة التي مشيتها لكن حارسي لكزني، نظرتُ أمامي فلم أرَ سوى خط طويل بلا

نهاية، خط معتم لا يريني سوى قدري اليانـس وهو يحترق مع كل خطوة أخطوها، لم أكن خائفاً لكنه جاء والتبسَ معي فازدبتُ قوَّة، لم أكن قوَّالاً لكنه أوما لي فرددتُ ما كنتُبه لي ذات يوم خلف صورة قديمة لدمشق:

موتي اقترُب جداً

وأنت تبعد

أأن تنتظر قليلاً

لتحضرُ وحيداً جنازتي مع بعض

الزهور.

سقطت الروح في شراك الروح وأطلَّت الشراسمة من وداعة القتلِ، وديعة عيونك وهي تطل على اللون الأخير، فلا يتنصر أحد ولا ينهزم (...).



بورتريه

عميد

شعراء

أندونيسيا.

لماذا نكتب الشعر؟

ساباردي دامونو

في ما يلي نترجم خطبة الشاعر الأندونيسي ساباردي دجوكو دامونو بمناسبة حصوله على جائزة «أحمد بكري للابداء في أندونيسيا» في جاكارتا (نُشرت الخطبة في موقع «الشعر العالمي»، عدد مارس 2010). ودامونو الذي يُلقَّب بـ«عميد شعراء أندونيسيا» هو من مواليد العام 1940.

ثمة سؤال بسيط ومُحرج يواجه كل شاعر وشاعرة: «لماذا نكتب(ين) الشعر؟ وبالطبع، ليس من اللائق الإجابة على نحو متفرطس ومغرور كأن نقول – نحن الشعراء – مثلاً: «لا أعرف» أو «لا يهمني الأمر». رغم أنه من الممكن جداً أن تكون مثل تلك الإجابات صادقة تماماً وأمينّة جداً.

والحقيقة أنني، بعد كتابة الشعر لعقود طويلة، لم أستطع (كشاعر) التغلّب على الصعوبات التي يطرحها ذلك السؤال المتكرّر و«البسيط إلى درجة التعقيد». ولأن لا أحد يريد لوم نفسه، فإن الاتجاه السائد للجواب عند الشعراء هو إلقاء اللوم في أي مكان آخر، بما في تلك القصائد التي نكتبها!

للاسف، يظُنّ البعض أن الشعر مجرد «صناعة» ماديّة كالنجارة والحدادة، أي لا توجد فائدة فكرية له رغم كونه «صناعة ثقافية» أساساً. وذلك يعود إلى أنه، من ضمن أمور أخرى، ليس من السهل إطلاقاً شرح: لماذا ولمن أو متى نكتب الشعر. الشاعر ليس مخطئاً إذا لم يستطع الإجابة عن هذه الأسئلة، لأن الشعر ببساطة أيضاً لا يُكتب ليكون «إجابة» عن أسئلة.

مع ذلك، فالشعر قد يصبح نوعاً من الإجابة في نهاية المطاف، حيث يُبتكر للتغلب على الصعوبات الناجمة عن الإجابة عن هذا النوع من الأسئلة. وفي محاولة منّي لصوغ إجابة بكلّ طاقتي عن ذلك السؤال البسيط – المعقّد، أجدني مضطراً إلى تذكر الحادثة الشخصية الآتية: ذات ليلة، جلس صبيّ في العاشرة وسط حديقة الأمامية لمنزل جدّته ليلعب. في العادة كان ذلك الصبي يُمضي معظم يومه يلعب في الخارج ولا يدخل المنزل إلا للأكل والنوم وأحياناً قليلة لحل الواجبات المدرسية. في ذلك اليوم بالذات عاد الصديقّاه إلى منازلهم. وبالتالي فجأة تحول الصخب المعتاد بعد الظهر في تلك الحديقة إلى «سكون تام». وأثناء جلوسه في الحديقة، رفع نظره إلى الأعلى وتساءل: ماذا يوجد بعد السماء؟ ثم فكر: ماذا يوجد أيضاً ما بعد بعد السماء؟ ربّما خرجت تلك الأسئلة لأنّه تعلم في مجتمع لا يؤمن فقط بوجود «حدود»، بل ابتكر أيضاً مصطلح «سما بلا حدود». وبالطبع لا يستطيع الصبي التوفيق

بين هذين التعبيرَين المتناقضَين. وفي العام 1971، أي بعد أكثر من عشرين عاما على تلك الحادثة، كتب قصيدة يقول مطلعها: «ينزل من سريره، ثم/ يمشي على رؤوس أصابعه/ ثم يفتح النوافذ وينظر إلى النجوم/ ويتساءل ماذا يوجد خارج الكون؟/ بل وحتى ماذا يوجد خارج الكون الأكبر؟/ وبالطبع يشعر بأن شيئاً ما سوف يأتي/ ليخبره عن الجواب/ ولكنه يواصل التساؤل حتى في النهاية/ يسمع صياح الديك ثلاث مرّات ثم يستيقظ،/ وعندما يستدير يجد جدّته خلفه تقول:/ دعني أقفل هذه النافذة لكي تعود إلى النوم/ لأنك بقيت مستيقظاً طوال الليل/ ولأن هواء الليل يحتوي شوروا خطيرة».

فترة العشرين سنة أجبرته على وضع مسافة «فاصلة» مع الماضي كي يتمكّن من اعتبار تلك الحادثة «مختلفة» و«غير اعتيادية» – وحدّ هذا لأنه لا يوجد وسيلة أخرى يمكن أن تعيده إلى الطفل نفسه ذي السنوات العشر.

السؤال الذي بزغ ذات مرّة في ذهنه، وهو في العاشرة، ما يزال في الحقيقة كامناً في عقله في سن الواحد والثلاثين، ولا يزال غير قادر على الإجابة عنه حتى الآن وهو يكتب هذه السطور بعدما شاخ وهرم. إنه سؤال عنيد، ولذا استمرّ في ذهنه مُصرّاً على الحصول على إجابة. ربما كان الفرق الحقيقي بين الطفل ذي العشرة أعوام والرجل ذي الواحد والثلاثين عاما هو أن الرجل بدأ الآن يفهم استحالة استيعاب «اللا حدود». رغم أن مجتمعه يُقنّعه أن كل شيء يجب أن يكون له حدود. لكن ذلك الصبي لا يشعر بهذا، بل يشعر بالسعادة فقط لأنه لا توجد ضغوط عليه للإجابة عن ذلك السؤال. لكنه عنيد أيضاً مثل هذا السؤال: يحاول دائماً الإجابة عنه، رغم أنه يدرك تماماً استحالة القيام بذلك. القصيدة التي كتبها، كغيرها من القصائد، هي نوع من الإجابة، مما يطرح أسئلة: فيخالف الأمر عندما كان لا يزال في العاشرة فقط، يكون لديه الآن الحق في مثل هذا الموقف فقط أن يكون سعيداً، والحق في أن يشعر بأن الحياة التي يعيشها ليست لغزاً بالكامل.

كل سؤال يحتاج «كلمات». وربّما هذا هو السبب في شعور الصبي بالسعادة دون أن يطرح أو يجيب عن الأسئلة. هو لم يقلق من «الكلمات»، ويمكننا أن نخنّن أنه أيضاً لم يشعر بحاجة إليها. كاشخاص بالغين، تبدو مشكلتنا الرئيسية مع «الكلمات». فعندما كنّا أطفالاً، كان كل شيء حولنا عبارة عن إشارات ورموز لا بدّ من تفسيرها. لكن ألم نولد وننشأ جميعنا بين «الكلمات»؟ ألم نعلمنا مجتمعنا كيفية مواجهة العالم «بالكلمات»؟ ذات مرّة، وفي محاولة

لفهم كل الموجودات التي تظهر حولهم بينما يسعون إلى إيجاد مكانهم في خضم ذلك كله، خلق أجدادنا «الكلمات». وسألوأ: لماذا هذا موجود؟ ولماذا يحدث ذلك؟ ولماذا ينمو هذا؟ ولماذا يموت ذاك؟ الحكايات الشعبية والأساطير هي إنتاج لهذا المسعى، وهي لا غرض منها سوى الردّ على «أسئلة» تشكلت من «كلمات»، أو الأسئلة التي تُثيرها «الكلمة» التي تلخص الحكمة من الوجود. كانت «الكلمة» مهمة جداً لهم، ومهمة أيضاً لنا الآن، إلى درجة يستحيل كتابتها من دون علامتي تنصيص وحروف غامقة أو حروف كبيرة بالأحرف اللاتينية.

وانتشرت «الكلمة» التي خُلقت كي تنمو ونحصدھا لنستعملھا لاحقاً بأفضل طريقة ممكنة فنحل مشاكل عديدة، على أمل أن تصبح حياتنا أفضل. الكلمة ثنيت، وقُومت، وطُويت، ومُدّدت، وقُصّرت، وهُزّت، وجميع هذه التحوّلات تُتمّ لهيف واحد: «حل المشاكل». ولأنّ المشاكل ببساطة لا تُخلق ليتّم حلّها، تكرّرت «الكلمة» في الوجود بطريقة أصبحت بعدها بالية وممّرة، أي لم تعد صالحة للاستعمال لأنها لم تعد تحتوي على معنى. «الكلمة» التي خُلقت ذات يوم لنتمكّن من فهم أنفسنا تحوّلت – أثناء تطوّرها – إلى «أوامر» تمنعنا من فهم أعمق لذواتنا.

«الكلمات» التي تكاثرت وتضاعفت بسرعة وكثافة مدهشة حتى فقدت أصولها تحوّلت الآن إلى «أفعال» تعبّر عن رجال دين، ومحامين، ونواب برلمان، وأساتذة، وعلماء، وصحافيين، وبالطبع شعراء! هكذا أصبحت «الكلمات» ببساطة تُستعمل لنشر شبكة من «القواعد» بحيث يصبح فعل هذا الشيء صواباً وفعل ذلك الشيء محرّماً. وصرنا نستخدم «الكلمات» لخلق الوقت، وهو معنى «مجرّد» يحذّ من مساحة قدرتنا على الحركة من الولادة إلى الموت. وهكذا أصبحت «الكلمات» تُستخدم لحل المشاكل، لأننا أصبحنا لا نشعر بالأمان إلا إذا عشنا في مجتمع متيقّن بأن «كل مشكلة يجب أن تنتهي بحلّ». والشيء المزعج هو أن «الكلمة» صارت مكبّلة بعنف بروابط ولوازم لدعم «السلطة». فمثلاً، في الفصول الدراسية، وعلى منصّة الخطابة، وفي وسائل الإعلام، باتت «الكلمات» متجرفة ومغرورة لأنها تشعر بأنها غدت «مؤسسة متكاملة» قادرة على تنفيذ مهامها بصورة تامّة.

وبعيداً عن القصد الأساسي من خلقها وابتكارها، فقدت «الكلمات» طاقتها تدريجاً على طرح الأسئلة. وفي خضمّ تطور «استخدام الكلمة»، أصبح كل شيء يفعله الشاعر غريباً. وبات يُنظر إلى

جهود الشاعر الرامية إلى خلق «كلمات» واستخدامها ل طرح أسئلة، باعتبارها جهوداً – في جوهرها – زائدة ولا لزوم لها، سيما أن الإجابة عن هذه الأسئلة – بحسب هذا الشاعر – ينتج عنها أيضاً «أسئلة» جديدة. وتبرير هذا الأمر يُنظر إليه كفعل زائد ولا لزوم له أيضاً. لكن الشاعر، الذي تعلم من الصبي الصغير، متيقّن بأن هناك بعض الأمور الملحة التي يجب أن تُقرأ، وبسببها عليه ابتكار أساليب وأشكال شعرية جديدة. وأوّد أن أستعير تعبيراً من زميلي الشاعر نيروان ديوانتو الذي يقول إن الشعراء «يمكنهم تغيير العالم عندما يقاتلون حقاً وفعلياً بأنفسهم في ساحة المعركة، ويمكنهم فعل ذلك أيضاً عندما «يجدّون» مضمون هذا النوع الأدبي وشكل القصيدة». لكن ربّما ثمة من يقول إن «تغيير العالم» ليس ولا يجب أن يكون جزءاً من جدول أعمال الشعراء، بالرغم، وكما قلت مرّة في العام 1986 عندما حصلت على «جائزة جنوب شرق آسيا للكتابة»، من كون الشاعر يعيش باستمرار داخل الطيف بين اللعب وتقديم المشورة للقراء، ودخل لعبة شدّ الحبل بين عالم الطفولة وعالم الأنبياء. وللإجابة عن الأسئلة من طريق طرح المزيد من الأسئلة، يجب على الشعراء حقاً القتال في ساحة المعركة واللعب في الوقت نفسه «بالكلمات» على الورق لتجديد الشعر شكلاً ومضموناً.

وباعتباره مسألة أو قضية، يكون الشعر مفتوحاً للتفسير. وبالرغم من احتمال وجود علاقة بين الشاعر وبيننا نحن القراء، لا يحقّ للشاعر التدخل في محاولة القارئ للتفسير. العلاقة بيننا نحن القراء مع الشعر هي العلاقة نفسها بين الشاعر ومصدر أسئلته. مثل هذا النوع من «الترتيب» أو «التفاهم» يخلق «ديموقراطية شعرية»، لكن يجب أن نلاحظ أن فكرة «الديموقراطية الشعرية» المقصودة هنا يجب تمييزها وفصلها قدر الإمكان عن مفهوم «حكم الأكثرية». وبدلاً من ذلك يجب التركيز على تقريب «الديموقراطية الشعرية» من فكرة «حرية» الأفراد للتفسير والتأويل وتحديد اختياراتهم حسب آرائهم ومواقفهم وقيّمهم المختارة. وفي هذه الحالة الضرورية من الوعي، يجب الشارح المتحدّث هنا مقارنة فعل «الكتابة الشعرية» مع مشهد معيّن من مسرحية «عراس الظل» التي بعنوان «حرب الزهور». فعندما ينسُد درب بطل الحكاية المقاتل «أرجونا» عبر الغاية من قبل حشد من المعالقة، يجيب بذكاء عن «كل سؤال» من المعلق «كالوينغ» بسؤال آخر!

وبخلاف الطفل الذي كان فقط «يفتح النوافذ ثم ينظر إلى النجوم متسانلاً»، يدرك الشاعر أن سبب التساؤل ليس فقط النجوم، وإنما أيضاً الأشجار، والحيوانات، والصخور، والسحاب، والناس، فضلاً عن أن جميع الأشياء التي خلقها في قصائده هي رموز تتطلّب قراءة وتفسيراً. العلاقات بين كل هذه الأشياء تشكل «هيكل» مبنی، بالإضافة إلى كونها مصدراً جديداً وخصباً لا ينتهي لأسئلة تشمل الشاعر كواحد من عناصرها. الشاعر لا يقدّم أي وسيلة للتغلب على هذه المشكلة، ناهيك بإصدار «فتوى» أو «قانون» أو «تحديد سياسية»، لأنه ليس عالماً، أو ناثياً في البرلمان، أو محامياً، أو مدرّساً، وبالطبع ليس رجل دين.

يحاول الشاعر كشف «مصدر» الأسئلة فحسب، لتكون قصيدته ليست سوى «تجربة بالكلمات». وهو يعلم أن «صنعتّه» كانت منذ وقت طويل مصدر سعادته، ولذلك يأمل أن تكون نتيجتها مصدر سعادة لنا جميعاً: «نحن... القراء».

ترجمة: حمد العيسى

«فرصة ثانية!» لأمجد ناصر:

الحياة في فسيفساء الذاكرة

عبد الوهّاب عزاوي

يأتي عنوان «نص» أمجد ناصر «فرصة ثانية!» (منشورات وزارة الثقافة الأردنية) واضحاً ومختاراً في أن معاً. فهو يبدو للوهلة الأولى مباشراً مبتوراً لكن القارئ سيكتشف أن هاتين الكلمتين بابٌ لرحلة طويلة غير قابلة للانتهاء، فالنص يعوم في أزمنة متعدّدة تفتّح على بعضها، تؤنّثها ذكريات عميقة راسخة كنظرة تلك الأم – الغزالة المعمرّة. يفتنّح ناصر النصّ يحلم معبّاً بشعر خام، فتاةٌ تروي للشاعر نبوءةً غامضةً في منام أو حلم بقطة عبر شعر رعويّ خارج على كل قوالب التجنيس، حيث تعود اللغة إلى مكانها الأولى. إنها لعبة معقّدة يرتكبها الشاعر بمهارة العارف حيث توازي اللغة أسطرة الرحلة نحو الداخل (داخل الراوي) الذي يمزج تفاصيل المكان بالأحلام والأرواح التي عبرت وتركّت ظلالاً تحتاج إلى شاعر أو ممسوس يلمسها وينظر عميقاً في عيون أصحابها، ثم يعيد تشكيلها من جديد. فالنص هنا فرصة أخرى للحياة. يدخل الشاعر إلى عالمه العميق المرتبط بالطفولة الأولى، ويخترق أبوابها فاتحاً صوراً مكثّفة من ذاكرته للعديد من الوجوه والشخوص الغارقين في اللاوعي على شكل قصائد أو لوحات أو أفلام قصيرة، منها «أرملة شابة تنفق صلابة نهديها تحت ثياب حداد إجابارية» و«جامع أعقاب السجائر المزدهي بتشكيلته الفريدة من الروائح العطرة»، حتى يصل القاع حيث تظهر امرأة ترتدي «شرشاً» أسودّ وتحمل خبزاً خلقتها يداها على «ثفال»، وهي تذلّف من باب البيت – الرحم، فتكون الرائحة فرصة أخرى للتذكّر أو النسيان أو الخلق. هنا يتساوى الواقع مع الحلم فلا فرق في شحنة الحنين، واللغة تسيل بين شعر خام، وسرد روائي يحمل مشهدية راسخة، واللائف أن النص جاء بضمير المخاطب وكأنّه يكتب عن نفسه ولنفسه. هو يروي حلمه لشبيهه في مرآة الروح، ذاك الآخر المراقب العارف والمضمّر والمشتبه فيه والشريك في اللعبة أو الخدعة. ذلك الآخر الذي يتلبّس القارئ حيناً، ويُرْطه في اللعبة بعدُها الأسطوري لتنتقل الرحلة البدوية بما في الكلمة من زهوٍ وآلم، ولغة نافرة، وإشارات وعلامات لعاشق أو شخص مستعدّ للتورط في العشق واكتشاف الحواس في كل لحظة، فيغدو اكتشاف المكان اكتشافاً للحواس وتشكيلاً لملامح تعدّدت فالتبسّت بعد سفر طويل يشبه الهجرة نحو بلاد تنطق لغة أخرى وتملك روحاً مختلفة يضطر فيها هذا الشاعر للتأقلم مع قناع يلتحم بالوجه. هنا تصبح مواقع أثرية مثل «أم الجمال»، و«الحرّة» و«البترا» على جغرافيا الروح بسوادها

البركاني (أم الجمال)، أو لونها الوردي المؤنّث (البترا)، ولا يتخلص الشاعر من عبء حملته المعرفية بل يصورها في هويّة المكان، فيرصّد آثار الأديان والممالك التي مرّت على المكان في بحث دقيق وعين تتبيّصر، مثمّلا يلامس روح البدو الرُحّل الذين ينتمون إلى الريح والماء، والرمل لا الأرض. يبحث في انتمايهم البدو المحفوظة في ثياب سمكة وكلام مقّتصد، والمهدورة في رقص حماسي يليق بأنثى مشتتة، حيث فكرة الشهوة أكثر عمقاً من الوصل. إنه الشجن نفسه الذي سيتلبّس الراوي أمام لوحة فريسكو لامرأة نصف عارية في قصر الوليد بن عبد الملك الذي يحوي لوحات من العهد المسيحي فيها تجسيد للذة الحسيّة في قصر تحار فيه له هو إسلامي أم روماني؟ السؤال يغري القارئ، لكن الجواب هنا بسيط ومفاجئ، إنه كلاهما لأن الجواب يعتمد على خريطة الروح المتحرّكة لا على جغرافيّة الصخور. وينجرف «الراوي» في لعبته ليجد رسالة من أبيه تحمل نبوءة أخرى: «سيكون لك ما كان لي، ستمشي الخطى التي كتبتُ، ومثلي لن تصل!».

يستمرّ النص كبوح لرحالة باسم مجهول، أو اسم يطارده كنبوءة قارسة، يبحث عن مدينة مرصودة في الغياب، عن جنة، أو لغة مقدّسة في عمق صحرائه، إنها تلك المسافة التي يختصرها أمجد ناصر عادة بمقولة يردها مع أصدقائه عن «المسافة ما بين الرغبة والاستطاعة». ويعلن في التباس النصّ ليعن اكتشاف مسبار «وكالة ناسا» الفضائية مدينة «ملعونة» في عمق الصحراء، فيترك القارئ مبسّماً أمام أحجية افتراضية...

هل اكتشفّ المسبار المدينة أم اللعنة؟!

الحنين، والكلمات، والصبر، والعناد، والغموض، والبصيرة، والبوح، والبؤس، والشroud، والتوهان، والشوق، والكثير سواها، أدوات يستعملها ناصر في صوغ نص أدبي مفتوح فوق التجنيس، نص شعري يشكّل معادلاً للحياة، إنه تأملٌ طويل، أو طريقة في الحياة. الشعر هنا يفتنّح ليصبح طريقة لرؤية العالم والفرق فيه، مزجج بالروح وإعادة صوغه جغالياً حيث يفتح بوابات بين الماضي والحاضر والمستقبل، فالزمن نسبيّ في الروح، والنبوءات قدرٌ مُصاغ بالأم نبيل، فصديق الطفولة أمسي «جندياً لم يطلق رصاصة واحدة، وأنت رحلت تطلق رصاصاً فارغاً (كما بدا لاحقاً) على معالق العالم القديم وترقص مع الكلمات في ظلمة دامسة». لكنّ، دائماً تظل هناك فرصة ثانية.

خط في منتصف اللوحة

محمد الحموي

في تشرين الأول رائحة المطر تشببه عطرك بين ما يحدث فعلاً وما أراه ولا أصدقه

صغير الحجم حركة الأصابع الكيلوغرامات التي خسرتها بعد الولادة تزيد من تعلّقي بك.

في المقعد الخلفي مشدوداً إلى كرسيه الصغير كأبي طفل بريطاني

وفي عقر دار بني الإنكليز أهدم لجاد الصغير «على دلعونا وعلى دلعونا...»

تبيكن ثم تنامين كالدافعة قطارا إلى الخلف.

السوريون وحدهم قادرون على الندم على المستقبل.

لا يرسل إليّ الله حاجتي اليومية من الحب وأحياناً يتركني خطاً في منتصف اللوحة:

غربي عن نفسي تقئات من غربي عن الله.

في البُعد عن الله شعور جميل بالتحليق كأني في منطاد وتنفلي الرياح بدعة.

هرشُ الكزيمبا بالأصابع مناوشة للأحلام المقبورة تحت الجلد

بين الهلوسة والضجر من المعتاد والحب أحياناً سرّي لولاه لما غامت ولا ازدتُ وسامةً

إلى الشيخ إمام

كان في بلد

وكان الولد كسلان ما عنده جلد

بأول سنة تعلّم ع العمى بكّير

بالتانية تعلّم ع المسبّات

بالتالثة تعلم ع لم كلثوم

والشيخ سيد والسهر الكيف

بالرابعة

وكان البلد واصل على

حزيران

نعسان ومطفي مثل عين

الحصد

وبسّو حدا يقرأ ع روجو

بنفخس السنة تعلّم لوحودو

الفاتحة

وصار الولد

شيخ البلد

×××

صار الولد

شيخ البلد

مشام أبو خزام

شيخ البلد لما غيفارا مات

ما كان ع بالوحدا لمّا غيفارا

مات

لملم قصايد فاضية

خيط ع باب المسخرة

ولّع دراسو ع الهدا 12 مرا

وبلش حكي

ومين اللي قال الحبس قد

المملكة

الحبس ضيق قد موال البكي

×××

ولا خاطرو مكسور

ردوا صوت الموت

صوت وصوت

محو العتم بالنور

غنوا غيفارا مات

خلوا الكلام يدور

...

دستور يا شيخ البلد دستور

خلو الكلام يدور

خلو الكلام يدور

خلو الكلام يدور

وأصلا الأرضة معيقة والوقت



في المكتبات

مشية الإوزة لسعدية مفرّج

احتجاجان على «ديكتاتورية» الأدب المشرقي

عن صرخة ابن حزم

وظلم المشاركة للمغاربة

عبد الله حمادي

ثمة حدث تاريخي تجسّده قامه أبي القاسم الشابي في مدوّنة الشعر المغاربي على وجه التحديد: فهذا الشعر الذي ظلّ لقرون عديدة

يستظلّ شعراؤه بغمامة شعراء المشاركة ولا مزية تُذكر لهم سوى أنهم تبع لرواد الشعر في المشرق حتى اشتدّت حدة امتعاض المغاربة، أمام هذا الشعور بالمنقصة وبادروا إلى اتّقانها بمقولات كان جعلوا من فلان الشاعر المغربي «متنبّي المغرب» أو «بحثري

المغرب» أو ما شاكل ذلك من الأوصاف... بل بلغت بهم الحرقّة والأنفة فجعلت شاعرا ومفكرا بقامة ابن حزم الأندلسي يصرخ في وجه المشاركة في كتابه «رسالة المفاضلة بين الصحابة» قائلا:

«أنا الشمس في جو العلوم منيرة ولكن عيبي أن مطلي الغرب ولو أنني من جانب الشرق طالع لجد على ما ضاع من ذكرى النهب».

مثل هذه المنقصة، ومثيلاتها التي كان يشعر بها عليانها لتتحدّث عن الحرّية وتدعو إليها. ومن هنا كان المغاربة تجاه إخوانهم في المشرق كانت وراء قولة شهيرة للمعرّ لدين الله الفاطمي أحد الملوك المغاربة، حيث كان يستقرّ في القاهرة، وينتظر قدوم شاعره المغربي الكبير ابن هانيّ الأندلسي، لكن المقادير تغد عليه بخبر نعيه ببرقة فيقول قولته المأثورة متأوها: «كنا نريد أن نفاخر به المشرق». لكن المنيّة الغادرة لم تسعف المعز ولا ابن هانيّ من مضاهاة المشاركة وإقناعهم بالجدارة والمكانة التي أصبح عليها شعراء المغرب الذي طال لسان المشاركة أحد رموزهم فنعت شعره «بالرحى التي تطحن القرون»؛ وكان على شعراء المغرب وكتابه أن ينتظروا القرون العديدة حتى ينهض الشاعر الشابيّ من رمداء توزر ليقاوم ذلك التقدير الذي لا يقاوم، وينفجر معينه النرّ مثل النبع الفريد كما يقول محمد بدره. كل هذا، ورد ذكره، لا لشيء سوى لدرء تلك الغصّة التي خلّفتها مقولة مغرضة وجافية تفوّه بها المعريّ مع الصحاب بن عبّاد وهو يطوي آخر صفحات دُبجها يراع العالم التحرير والشاعر الفحل ابن عبد ربه الأندلسي في كتابه «العقد الفريد» الذي جاء اسمه مطابقاً لمسمّاه، وليقول عنه، وبكل بساطة جاء

«إن الكلام على الكلام صعب... فهو يدور على نفسه، ويلتبس بعضه ببعضه، ولهذا شقّ النحو وما أشبه النحو من المنطق، وكذلك النثر والشعر...»

أبو حيّان التوحيدي

لا مفرّ إذاً من أن أبداً بأسئلة أحسبها أبداً ترّف على خاطر أهل الحرف، روائيين وشعراء وغاوين ونقاداً ومفكرين ومترجمين وسواهم، من أهل السودان. أسئلة من قبيل: أين نحن من بقية أهل الحرف العربي من خليجه إلى محيطه؟ ولماذا نحن هنا وهم هناك أو هم هنا ونحن هناك، وكأنّ بيننا سورا باطنه رحمة المعرفة من جانبنا، وظاهره من قبله عذاب الجهل بنا من جهة أحبابنا أهل الحرف العربي. ولماذا نعرف عنهم، غيّبَ أهل الحرف العربي، الكثير الكثير، ولا يكادون يعرفون عنّا حتى غيّسَ أسمائنا، دك من سُمرة أناشيدنا. لكنّا نكتب بغير حرف عربي، أو نكتب بذلكم الحرف الذي عمزَ أبو العلاء المعريّ أن يزيد به حروف العربية، وقد زعم أنه اتّ «بما لم تستطعه الأوائل».

أكثر من كاتب عربي قابلتُ وسألتُ، من يعرف من كتّاب السودان؟ فمن عرّف أجاب: الطيّب صالح ومن سواه؟! لا أحد، لجل، لا أحد يا سادتي، وكلنا يطمع جواب كهذا أن يختزل الإبداع الأدبي لثلاثين مليوناً من البشر أو يزيدون في أربع روايات ومجموعة قصصية واحدة لواحد من جيبليتا في الأرض.

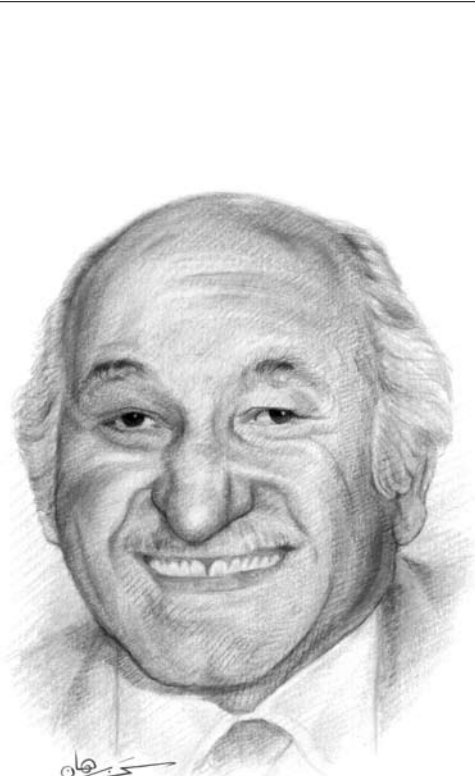
وجهٌ آخر، ربّما، من وجوه اختزالنا القديم – الجديد الذي نادى به أبو نؤاس من قبل حين قال: «وليس على الله بمستنكر/ أن يجمع العالم في واحد».

غير أنّي أكاد أجزمُ أن الطيّب صالح سئم هو الآخر وحشة الذكر وعزلة السيرة وغربة الاحتفاء. وآخر عهدي بهذا السؤال قريب، بضعة أشهر من الآن، كنت حينها أُرور الشام وببيروت والتقيتُ ما يزيد من خمسة عشر كاتباً وكاتبة، وما كنت أسأل من تعرفون غير الطيّب صالح من كتّاب السودان، حتى يجيَ الجواب الأزليّ الذي يأتي أن يبذلّ لونه أو طعمه أو رائحته على تعاقب الأيام: «لا أحد»؛ ولذا فلا أحد يعرفنا.

ولعلّ أبلغ من هذا دلالة هو لسان حال المكتبات ودور النشر التي زرتُ، والتي تخلو خلواً منكراً أو فمرياً من الكاتب والكتّاب السودانيّين، مقارنةً مع عشرات الكتّاب والكتب لسوانا ومن شتّى بلدان العالم العربي.

أذكرُ ولا أنسى حين شكّيتُ إلى كاتب عربي ضعيف حيلتنا في الحضور عربياً مع حضور سوانا في كل أن وأن، ولنا هامش، وعدانا مركز و... فعزّاني قائلا: «هون عليك، فكلنا هامش». فردّدت عليه عزاءه بأخر أشد: «لكن مصيبتنا أننا هامشُ الهامش».

وفي حضرة هامش الهامش ذا، تغيب أسماء جميلة الأناشيد والأقاصيص وال... من أهل الحرف في السودان: أسماء هي ملء السمع والبصر في بلاد النيل، فتسأل عنها في بلاد تمتدّ من الخليج إلى المحيط، فما تكاد تسمع لها ركزاً. هل هي أناشيد المياها يغالب بعضها بعضاً؟! إذا، فما حيلة خزيير أمواه النيل جانب مدير الخليج والمحيط... أم ماذا؟!!



بلند الحيدري،

رسم: سحر برهان.

بلند الحيدري... اللعنة

الكردية وتجهيل الريادة

تهاني فجر

في إحدى زوايا أيلول (1926) سقط رأسه في بغداد ، وكبر في حضن أمّه، فاطمة بنت إبراهيم أفندي الحيدري، التي جاءت من تركيا، ثم في حضن اليّتم، توزّعت خطواته الأولى بين أرقة كردستان والسليمانية وأربيل وكركوك بحكم عمل والده، أكرم الحيدري، ضابطا في الجيش، لذلك جاء صوته في البداية كرديا، إذ كتب أول قصيدة له بالكردية وهو في الثالثة عشرة. كان منطويا في طفولته رغم وجود أخيه صفاء، الحيدري الذي كان شاعرا وله دواوين عدة طُبعت في العراق، كما كان ينصف بنزعة وجودية متمردة جعلته ينصب خيمة سوداء في بساتين بعقوبة، ويسكن فيها مع أخته الكبرى ركان. شغب صوته في المراهقة، غالبا ما كان يصططم بصرامة والده، لذلك لم يكن متفقا معه: «لم أكن أفهم أبي ولم يكن يفهمني فتركزت القصور» (بلند الحيدري في الشعر العربي المعاصر، عابدة الملحم). وحين انفصل والده سنة 1940 ذهب وأخوته للعيش مع والدتهم، ما زاد تعلقه بها. لكن عينها سرعان ما افترشتا الموت سنة 1942. فانتقل مجذبا وأخوته للعيش في بيت جدّته لوالده، وهناك كان يسكن في الخيبة كل يوم، حتى كادت روحه تتبدّد في دهاليز نزوة مراهق دفعته نحو محاولة انتحار فاشلة.

ترك المدرسة قبل إكمال المتوسّطة في ثانوية «التفويض»، خجّباً والدته بين أصابعه وفرّ بها دون أن يراها أحد، مبتدئا تشوّده وهو في سن السادسة عشرة. نام على أرصفة بغداد وتحت جسورها ليالي عدّة، واشتغل في أعمال مختلفة منها كتابة العرائض (العرضحالجي) أمام وزارة العدل حيث كان خاله داوود الحيدري، متحديا بذلك عائلته التي منعتّه من السير في جنازة والده الذي توفي سنة 1945. بعد انتقال بلند إلى العيش في بيت خاله داوود، كان حريصا على تلك الهنيئات التي يُضيئها في المكتبة العامة والتي سرعان ما امتدّت إلى ساعات متأخرة من الليل، وفي أحيان كثيرة على ضوء قناديل فريد. وقد ظلّ وفيّا لذلك الضياء الواخر الذي التمع في حياته، والذي دلّه إلى الزقاق المُضَيّ إلى المكتبة التي تردّد عليها لسنوات، ممسّطاَ تاريخ الأدب العربي والنقد والتراث والفلسفة والأدب الغربي من خلال الترجمات، فاطبقت الوجودية على صوته حيناً والماركسية حيناً آخر.

جماعة «الوقت الضائع»

«أعرف أن جواد أن يرسم بعد اليوم/ لا أقرا ألفا/ لا سيقا شبقا/ لا مهرا يصهل في البرية» (قصيدة «نصب الحرية» من ديوان

«أواب إلى البيت الضيّق»). في تلك الأثناء قادته الصدفة للتعرّف إلى جواد سليم (1920 – 1961) رائد الفن التشكيلي الحديث في العراق، حيث التقط ذلك التشرّد الذي علّقه بلند. احتضنه وعائلته، ورغم أنه كان يكبر بلند بثماني سنوات إلا أن المسافات بينهما بدت وكأنها خدعة سرعان ما ذاقا لذة اكتشافها. كان جواد يحمل رأسا مفعما بأفكار الحداثة والتجديد وروحا تسكن شهوة الحرّية. فتدحرج بكل ثقله وانفتاحه على الفن الغربي في نفس بلند، ما انعكس على رؤيته. أسّسا معا جماعة سُمّيت «جماعة الوقت الضائع» بمشاركة آخرين منهم الفنان الأديب نزار سليم (1925 – 1982) الأخ الأصغر لجواد وأعزّ وأوفى صديق لبلند. ثم كبرت تلك المجموعة لتضمّ الشعاعر حسين مردان، الذي انصرف بعد فترة عن المجموعة لبناء تجربته الشعرية الخاصة، ومحسن مهدي، والدكتور حسين هداوي، وأكرم الوتري، وإبراهيم اليتيم وغيرهم.

جاءت تسمية المجموعة، وهي بداية كانت مجلّة ثم دار نشر كما يقول الحيدري في حوارهِ مع المخرج السينمائي قاسم حول لمجلة «الطريق»، من رواية مارسيل بروست الشهيرة «البحث عن الوقت الضائع». وكان صديقه الراحل نجيب المانع طريقتهم إلى بروتست وكتابه هذا.

صدر من المجلّة عددان فقط قبل أن تتوقّف نظراً للهجوم العنيف من جميع النّقاد آنذاك، حيث اعتبروها إفسادا للذوق العام. أما دار النشر فصدر لديها أول ديوان لبلند الحيدري وهو «خفقة الطين» ومجموعة قصصية لنزار سليم بعنوان «أشياء تافهة»، ولم تقتصر هذه الجماعة على الكتابة فقط، وإنما شملت الرسم أيضاً، فقد كان هدفها الأول الحرّية والتمرد على كل ما هو تقليدي في الكتابة وفي الفن التشكيلي. ولأنهم كانوا يلتقون بشكل منتظم في المقاهي، وتحديدأ مقهى «الواق واق»، راحت السلطة آنذاك تشك بنشاطهم الذي ظنّت أنه سياسي، فراقبتهم، ما جعلهم يتنقلون بين أكثر من مقهى في اليوم الواحد، إلى أن انتهى الأمر بإغلاق صحيفتهم، وتوقف نشاطهم الأدبي وتفرّقهم.

الشاعر المتمرد حسين مردان (1927 – 1972) كان من أصدقاء بلند أيام التشرّد، وقد تعرّف إليه عبر أخيه الشاعر صفاء، الحيدري. وذات نرق حاولا السفر خارج العراق مشيا على الأقدام، لكنهما لم ينجحا. وقد كان لمردان روحٌ مرحة، وعن ذلك تقول زوجة بلند الحيدري السيّدة دلال المفتي: «بلند حدّثني طويلا عن حسين مردان، وذات يوم طرق حسين بابنا، وكان خارجا لتوّه

من السجن. وقتذاك كنت قد طبخت أكلة باذنجان من دون لحم، فحضر الأكلة، ولم يُمرّر حسين هذا الأمر إذ راح يردّد في المقهى بأن زوجة بلند ذات الأصول الأرستقراطية طبخت الطعام بلا لحم حين كنّا ضيوفها».

أيضا تعرّف بلند إلى جبرا إبراهيم جبرا العام 1949 لدى مجيئه إلى بغداد حيث نزل في الفندق نفسه الذي كان يسكن فيه بلند، ووصفه جبرا في كتاب «شارع الأميرات» بقوله: «لقد أعجبني في هذا الفتى الشبيه برامبو، لكن في زمان ومكان غير فرنسا القرن التاسع عشر، أنه بقي حتى صيف تلك السنة (1948) لا يرتدي إلا معطفا مطريا طويلا ولحدا لم يفارقه قط. ولم يكشف يوما عن البذلة العتيقة ولا شك، التي يغطيها... وما من دخل له إلا بضعة دنائير يتقاضاها شهريا من خاله مدير الزراعة العام لقاء تصحيح ملازم المجلة التي تُصدرها الدائرة آنذاك، ومع ذلك فإنه يتحدّث ويتصرّف باعزاز وكأن الدناير تملأ جيوبه ويُثَقِّفها ميمنا وشملا

بلند الحيدري

دون حساب». وكان من أصدقاء بلند في تلك الفترة أيضا الفنان حافظ الدروبي والشاعر أكرم الوتري وعدنان رؤوف وفائق حسن، وقيل إن بعض الشعراء، فضلا عن بلند، أصدروا مجلة وأسّسوا تجمعا سُمّي «المرقا»، ضمّ الشعراء: سعدي يوسف، رشدي العامل، محمد سعيد الصكار.

حيلة اسمها الحب

ظلّ امرأة مختلف كان ينطرح على الأريكة العريضة، وحين دنا بلند بادرت أخته الصغرى أفسر باسمها: «دلال المفتي صديقتي في كلية البنات البيروتية». حين نظر إلى عينيها أحسّ بعيني أمّه تطلان عليه من جديد. فرحَ طفولي عارم ثرثر على محياها لحظة مدّ يده وأهداها ديوانه الثاني «أغاني المدينة الميّتة»، الذي علقت عليه دلال قائلّة إن أشعاره تشبه إلى حدّ ما أشعار ت. س. إليوت. كان هذا أول لقاء يجمع بلند بدلال التي تنحدر من أرومة سورية، فولدتها من بيت العوا وجذّتها من بيت عرق سوس، أما جدّها من ناحية والدتها فهو صفوت باشا العوا الذي كان معلم الملك فيصل الأول وقد رافقه إلى بغداد عندما نُصّب ملكا على العراق وعيّنه أمينا لحزينة الدولة في العراق. أما والدها فهو الدكتور كامل المفتي الذي شغل منصب رئيس الصّحة في ألوية عدّة بالعراق. ذلك اللقاء تمّ في يوم من أيام العام 1952 في بيت خاله داوود باشا. وفي العام التالي، في السابع من أيلول تحديدا، فرّت دلال

معه، متمردةً على تقاليد العائلة، إذ كانت لعائلتها مقاييس ومفاهيم مختلفة، فهم يريدون لها الارتباط بشخص له وظيفة مرموقة أو منصب كبير، وبلند لحظة تعرّف إليها كان شخصا بوهيمياً متسكّما بلا نقود ولا مأوى، لذلك قاطعها والدها والعائلة لارتباطها به. لكن ذلك لم يكن بالنسبة إليها أمّ من قريبا من بلند الذي مسح بيدين حانئيتين صدأ الرتبة المتراكم في أيامها ولأن حيلة ذكية استدرجتهما نحو فراديس السعادة: حيلة اسمها الحب.

بعد عمله في وظيفة بسيطة (محاسب في «شركة المنصور لسباق الخيول») وعمل دلال مدرّسة في «ثانوية الأعظمية للبنات»، استطاعا تدبّر مسكن متواضع في شارع طه، كان عبارة عن كراج للسيارات ملحق ببيت كبير صاحبه مدير «معهد الفنون الجميلة» آنذاك الفنان عزيز سامي. كانا يدفعان إيجار هذا المسكن من دخلهما الشهري المكوّن من ستّين دينارا فقط. وكان سقف المنزل ينزّ ماء باستمرار في أيام الشتاء، لذلك كثيرا ما استخدمتا المناشف والأوعية لتجميع قطرات الماء.

في 16 نيسان 1955 ولد ابنهما عمر (جاء لهما بحفيديّن: ليال وهادي، وهما حاليا في كندا). بعد ذلك تدرّج بلند في وظائف عدّة: مساعد مدير «شركة المنصور»، معاون مدير «معرض بغداد الدولي»، ثم عمل مديرا له المعهد السوفياتي حتى 8 شباط 1963.

انقلاب الثامن من شباط

في العاشر من شباط خرج بلند وعائلته قاصدين أحد الأصدقاء تلبية لدعوة عيد الميلاد، وقد اضطروا للبيت عندهم. كان هذا اليوم هو ثالث أيام انقلاب 8 شباط 1963، لكن عيون «زوّار الفجر» كانت تجوس المكان: اقتحموا البيت في الساعة الثانية فجرا واعتقلوا بلند. كانت الدرب موحشة إلى المعتقل، وحين وصل كان ثمة استجواب وتعذيب وتهمة بالشيوعية، وكذلك أعقاب سجنائ تطفأ بجسده، والمفارقة أن الذي كان يُطْفئ السجائر صديقه الذي ساعده يوما بتأمين عمل له في «شركة المنصور»، وحين عاتبه بلند أجاب: «هذه المرّة سأطْفئها في عينيك!» بعد ذلك أخذهُ ووضعهُ في زنزانة انفرادية كانت عبارة عن مرحاض. وولدي إلى الأمن العام، لكنهما تأخّرا يومها وعرفنا أن «الكتائب اللبنانية» أخذته واستجوبته عن الإقامة ووضعه وعن أحواله في لبنان، وكذلك كتبت «الهمة»، صحيفة العمل الكتائبية، موضوعا رئيسيا تنهم فيه بلند بتوترير العلاقة بين لبنان والسعودية، ومفاد التهمة أن بلند مسؤول عن تنظيم خلية شيوعية سعودية في لبنان، قد ألصق التهمة أحد الأشخاص بغية الإيقاع به، لكن الزمن أثبت بطلان التهمة حيث جاء صاحبها بنفسه إلى بغداد لاجئا من حжим الحرب اللبنانية والتقى بلند ليعتذر له عن تلك الفعلة الشنيعة».

مع اشتداد فتيل الحرب في بيروت، اضطّر بلند وعائلته إلى المغادرة، فسافروا إلى اليونان ومكثوا فيها شهرَين ثم عادوا إلى بيروت بعدما هدأت الأمور قليلا، ثم إلى دمشق ومنها إلى اللاذقية، وعبر البحر عادوا إلى بيروت مجددا، مُضمّنين وقتهم في العلاجي إذ سرعان ما تحدّد الصراع بين الأطراف المتنازعة واحتلت جماعة مسلحة منزلهم الذي تركوه عام 1976، فعادوا إلى اليونان ومكثوا قرابة الثلاثة أشهر أنفقوا خلالها كل ما يملكون. حينها أغلق مطار بيروت وأغلقت بوجوههم كل الطرق، فلم يكن أمامهم سوى العودة إلى العراق، فعادوا إليه صيف 1977. وعمل بلند هناك في هيئة تحرير مجلة «أفاق عربية» حتى العام 1980. وفي تلك الفترة أعلن اعتزاله الشعر لأنه قال ما يريد قوله و«حفاظا على كرامته»! عن ذلك يقول قاسم حداد: «عندما أعلن ذات نزوة اعتزاله الشعر، شعرت أنه يداعب أقداره، ربّما فاض به مشهد الشعر، فاعتقد بأن احتجابا

بلند الحيدري

حين وصلوا كانت أرصفة بيروت لا تزال ندية بمطر تشريني ناعم، كأنما هطل لغسل جروح بلند المنقيّحة. وقد أحبّ بلند هذه المدينة مثلما أحبّته، لذلك كانت الفترة التي أمضاها فيها من لأخصب فترات حياته في الكتابة والإنتاج رغم صعوبات العيش، فقد أصدر فيها أهم أعماله الشعرية مثل: «خطوات في الغربة»، «جنتّم مع الفجر»، «رحلة الحروف الصفر»، «أغاني الحارس المتعب»، وديوانه الأهم «حوار عبر الأبعاد الثلاثة».

عمل بلند في البداية مصحّحا في إحدى الصحف اللبنانية مدّة شهرَين لم يُدفع له خلالها، فانتقل للعمل في ثانوية برمّنا مدرّسا للغة العربية ثم مديرا لها، إلا أن همومه الصحافية والأدبية كانت أكبر من أي عمل، فانتقل إلى مجلة «العلوم» لتحرير الصفحات الثقافية فيها.

لفيف من أدباء لبنان وسوريا احتضن بلند، منهم الشاعر فؤاد الخشن الذي أهداه أثاث منزله، وأحمد أبو سعد وعلي شلق وحسني مروّة وعمر أبو ريشة وأدونيس الذي أسّس معه مجلة «مواقف»، لكن بعد صدور بعض أعدادها اختلفا من ناحية التوجّه الأدبي والفكري للمجلّة، فاستقال بلند برسالة لطيفة تعبّر عن مدى العلاقة التي جمعتهُ بأدونيس وزوجته خالدة سعيد، حيث كان وزوجته يزور انهما باستمرار. كان بلند سعيدا بصحبة خالدة سعيد وغادة السّمّان التي تعرّفوا في منزلها إلى فيروز والرحابنة.

ازدحمت الوجوه في حياة بلند في بيروت حيث جمعتهُ أيام جميلة مع يوسف الخال وخليل حاوي وديزي الأمير، إضافة إلى الشعراء والفنانين العراقيين الموجودين في بيروت: الإبراهيمان زاير والحرييري، عارف علوان، شريف الربيعي... عمل بلند كذلك في جريدة «الكفاح» لصاحبها رياض طه، وفي مجلة «بيروت المساء» لغاية 1976 حيث كان يجلس في شرفة منزله المطل على البحر ليكتب مقالاته الأسبوعية. كانت أجمل أيامه هناك هي التي عمل فيها مديرا له «الدار العصرية» حيث طبع كتباً لغلي جواد الطاهر ولحسين مردان وسعدي يوسف وغيرهم الكثير. لكن كان هناك بعض المنغصّات التي تسخّل في التفاصيل اليومية. كتجديد الإقامة السنوية، وعن ذلك تحدثنا السيّدة المفتي: «العام 1997 ذهب بلند وولدي إلى الأمن العام، لكنهما تأخّرا يومها وعرفنا أن «الكتائب اللبنانية» أخذته واستجوبته عن الإقامة ووضعه وعن أحواله في لبنان، وكذلك كتبت «الهمة»، صحيفة العمل الكتائبية، موضوعا رئيسيا تنهم فيه بلند بتوترير العلاقة بين لبنان والسعودية، ومفاد التهمة أن بلند مسؤول عن تنظيم خلية شيوعية سعودية في لبنان، قد ألصق التهمة أحد الأشخاص بغية الإيقاع به، لكن الزمن أثبت بطلان التهمة حيث جاء صاحبها بنفسه إلى بغداد لاجئا من حжим الحرب اللبنانية والتقى بلند ليعتذر له عن تلك الفعلة الشنيعة».

مع اشتداد فتيل الحرب في بيروت، اضطّر بلند وعائلته إلى المغادرة، فسافروا إلى اليونان ومكثوا فيها شهرَين ثم عادوا إلى بيروت بعدما هدأت الأمور قليلا، ثم إلى دمشق ومنها إلى اللاذقية، وعبر البحر عادوا إلى بيروت مجددا، مُضمّنين وقتهم في العلاجي إذ سرعان ما تحدّد الصراع بين الأطراف المتنازعة واحتلت جماعة مسلحة منزلهم الذي تركوه عام 1976، فعادوا إلى اليونان ومكثوا قرابة الثلاثة أشهر أنفقوا خلالها كل ما يملكون. حينها أغلق مطار بيروت وأغلقت بوجوههم كل الطرق، فلم يكن أمامهم سوى العودة إلى العراق، فعادوا إليه صيف 1977. وعمل بلند هناك في هيئة تحرير مجلة «أفاق عربية» حتى العام 1980. وفي تلك الفترة أعلن اعتزاله الشعر لأنه قال ما يريد قوله و«حفاظا على كرامته»! عن ذلك يقول قاسم حداد: «عندما أعلن ذات نزوة اعتزاله الشعر، شعرت أنه يداعب أقداره، ربّما فاض به مشهد الشعر، فاعتقد بأن احتجابا

بلند الحيدري

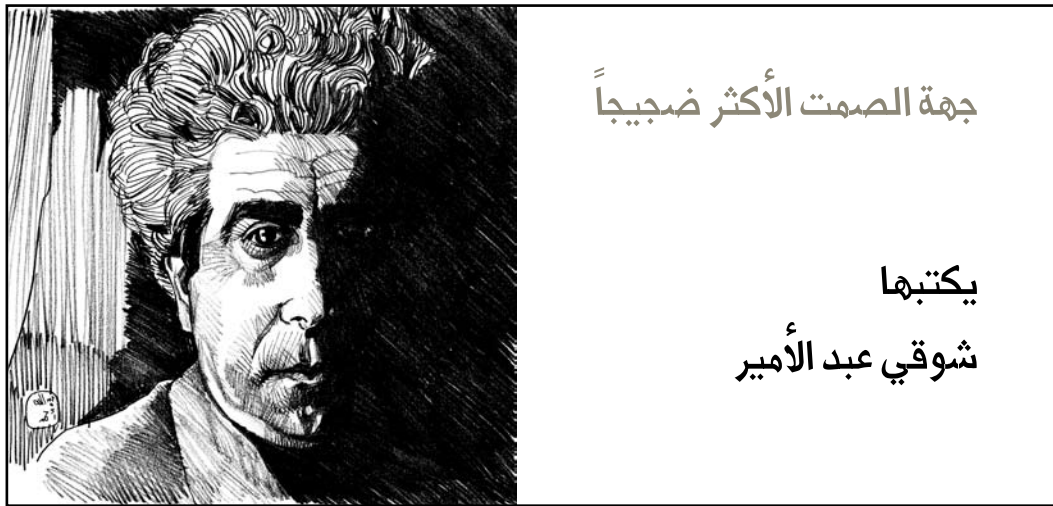
من هذا النوع قد يُحدث مرّة تُعيد توازن المشهد. لكن سرعان ما فكرت أنه لا بدّ قرّر أن يصدّ الموت. الشاعر لا يعلن أنه كذلك». لذا اقتصر عمله في المجلة على دراسات نقدية عن الفن التشكيلي فانعفس في الزيت والألوان والصحافة، إلى أن جاءتّه فرصة الهجرة إلى لندن العام 1980 ليحرر مجلة فنون عربية استمرت لعامَين فقط، وبعد توقفها قرّر بلند البقاء في لندن. طمرهم التلّج في لندن مثلما طمرهم الأسى، فكانت الوحدة تطوّق أيام بلند، بينما هو يعيش في فدافد دفلى الحنين منتظرا. عمل محرّر صفحة في مجلة «المجلة» العام 1984، إلى أن تجذّر الغياب في روحه ورحل عنّا في 6 آب 1996. وُدفن في مقبرة هاي جيت بشمال لندن. وقد اختارت السيّدة المفتي مقطعا من قصيدته «كانوا أربعة» من آخر ديوان منشور له «دروب في المنفى» لتبنيته على شاهدة قبره: «هذا وطني/ هذا من أهلك يا وطني».

تجهيل الريادة

أصدر الحيدري أول دواوينه العام 1946 تحت عنوان «خفقة الطين»، وهنا ثمة سؤال مهم للغاية يطرح نفسه، وهو كيف تجاهل كثير من النقاد العرب ريادة بلند الحيدري للشعر الحر، ونسبوها إلى نازك الملائكة التي نشرت قصيدتها «الكوليرا» في بيروت سنة 1947، أي بعد عام من صدور ديوان الحيدري؟ حتى أن الملائكة لم تذكر الحيدري في كتابها الأشهر «قصايا الشعر المعاصر» حين أشارت إلى الثورة التي صاحبت ديوانها «شظايا ورماد» المنشور صيف 1949. بل إنها أشارت إلى قصائد حرة الوزن ينظمها شعراء شباب آنذاك هم: عبد الوهاب البيّاتي (1926 – 1999) عبر ديوانه «ملائكة وشياطين» (آذار 1950)، شاذل طاقة (1929 – 1974) عبر ديوانه «المساء الأخير» (صيف 1950)، بدر شاكر السياب (1926 – 1966) عبر ديوانه «أساطير» (أيلول 1950)، متجاهلة تماماّ بلند الحيدري وديوانه «خفقة الطين» الذي صدر قبل قصيدتها «الكوليرا»!

في المقابل اعترف السياب بأسبقية الريادة للحيدري حيث قال: «هناك عدد من الشعراء، أكنّ لهم كل التقدير والإعجاب وعلى رأسهم بلند الحيدري الذي كان ديوانه «خفقة الطين» أول ديوان صدر من ثلاثة كانت فاتحة عهد جديد في الشعر العراقي: «عاشقة الليل»لنازك و«أزهار ذابلة»للسياب»(مقدمة ديوان «خفقة الطين»، الأعمال الكاملة ص 13). كما أن هناك كثيرا من النقاد سقطوا في خطأ فادح إذ اعتبروا بلند من الجيل الذي تلا جيل الرّواد ومنهم علي جعفر العلاق، ومحمود فاخوري في كتابه «موسيقى الشعر العربي». ولقد عزّا البعض تجهيل دور بلند الريادي بسبب كرديّته التي وقفت حاجزا يمنع الاعتراف بأسبقيته، فيما رأى آخرون أن بلند كان أقل انفراسا في التراث من السياب والملائكة لذلك اختارت الثقافة ما يوافقها ليكون شارع التجديد باسمه (عبد المنعم رمضان، أيها الشعراء الجدد ماذا باتت تعني لكم مقولة رواد الحداثة العربية»، جريدة «الحياة»، 19 آذار 2001). وعن ذلك يقول قاسم حداد في «له حصّة في الولع»: «يبدو أن عزوقا عفويا عن سباقات الخيول الهزمية يحلو له أن يمارسه في حرّية الهامش. سأله أحدهم ذات جلسة: كنت مع السياب والبيّاتي منذ البداية، لماذا لا ينكرونك في معتركات الريادة؟ بهزّ كتفيه ولا يدخل في شبّاك الجدل الدائر: يصططوا أنا هنا... الآن، وهذا يكفي».

(x) جميع المعلومات التي وردت عن حياة الشاعر الراحل مأخوذة من زوجته السيّدة دلال المفتي، وقد بعثت بها خصيصاّ ليبدأ.



وجهة الصمت الأكثر ضجيجاً

يكتبها
شوقي عبد الأمير

سيليكون لثدي القصيدة!

خفاءً، وهي في مجملها – وأستطيع أن أجزم بذلك – تعيش تحوُّلاً جذرياً وانفتاحاً صريحاً. إذ، لقد انعكس هذا التطوُّر المجتمعي على النص الشعري كمّاً ونوعاً، فتكاثرت النصوص في الحب – وأقصد الجنس والممارسة – وليس الغزل والوجد كما نعلم. هذا من ناحية الكم. أما من ناحية المعالجة وأساليبها، فقد تكرَّست في كونها إحدى معالم ما بعد الحداثة الشعرية العربية، خصوصاً أنه رافق ذلك دخول شاعرات يكتبن هذا النوع من القصائد ويمضين إلى أبعد من عملية الخلق الشعرية إلى التماهي بذلك مع أجسادهن وأوتوثهن، وكأن القصيدة شاشة عارضة للنص جسداً، وللجسد نصّاً.

لم يحدث مثل هذا التماهي في الذكورة مع الشعراء الرجال، على الأقل ليس بهذه الحدة وهذا الوضوح.

إن قارئ النصوص الشعرية الجديدة لشاعرات اليوم يلحظ بسهولة تنامي هذه الظاهرة وهيمنتها وتنوع أدائها، خصوصاً أن بعض الشاعرات عندما يقرآن قصائدهن لا يُفوتنَ فرصة الإلقاء لتكثيف وبلاورة هذا التماهي أكثر فأكثر.

ليس في ما أقول انتقاد أو انتقاص ما، لكنني بصدد تحديد ظاهرة شعرية اليوم، وعلى أي حال هي تمتدّ خارج حدود الشعر إلى الرواية كما نعلم. لكن الخصوصية الشعرية التي أودّ الإضاءة عليها مرتبطة به «نوتة القصيدة»، ويمكن تناول الرواية من هذه الزاوية، ولو أن الأمر سيكون أكثر

تعقيداً، ولست الآن بهذا الصدد.

xxx

ها نحن ندخل عصر القصيدة الأثني.

«شيطانه أنثى وشيطاني ذكر»، كان أبو نؤاس يقول.

هذه الأثني القصيدة، أو القصيدة – الأثني، تطل علينا اليوم من كل نوافذ الكتابة الإبداعية، مُترعةً على عرش مرحلة ما بعد الحداثة. لكنها، على ما يبدو، قد دخلت مع الأثني في إشكالاتها واستلقتها وطريقتها في مواجهة تحديات الجمال والعمر وما إلى ذلك. فنحن نرى إلى الكثير من القصائد اليوم، سواء أكانت بقلم شاعر أم قلم شاعرة، وكأنها تتحلّى بأحمر شفاء تارةً وبفساتين قصيرة تارةً أخرى، وقد يذهب البعض إلى أبعد فيُخلخلها مشرحة التجميل، فتظهر القصيدة بنهود وشفاه محشوة بالسيليكون وباراداف وبطون مشفوفة!

على أي حال من المعروف أن العديد من الشعراء يمارسون عملية الجمع بين النص والتشكيل، خصوصاً في القصائد ذات البعد الجنسي وقصائد الحب والعشق، وهذه حالة تهدف إلى الجمع بين النص البصري والحرفي حول موضوع المرأة والجنس، وفيها تكثيف واضح وإضاءة على مواضيع الجمال نصّاً وشكلاً في العلاقة الحميمة. هذا التناول سابق ومألوف، لكن يمكن أن يشكل امتداداً أو تنوعاً لما أسمّيه «نوتة القصيدة»، وأشكال تجلّي ذلك وكتابته بقلم امرأة أو رجل.

بالطبع ثمة التناول المسرحي والسينمائي والمزاوجة بين الصورة على الشاشة أو على المسرح، بين النص مكتوباً على الشاشة أو مسجلاً صوتياً أو مُلقًى الغاءً على خشية. وذلك كله يدخل في ما يُمكن أن يُسمّى «التمهيد» لتجلّي نوتة القصيدة التي بدأت تنتضج

القصائد إناث. المرأة التي تكتب القصيدة تُعيد إنتاج ذاتها عبر اللغة وفي مرايا الأشياء والموضوعات. أما المرأة التي تكتب قصيدة أنوثتها فإنها تخلط كل مفردات الأنوثة ومصادرها ودلالاتها وإحياءاتها معاً ولهذا فإنها تُعرّض نفسها إلى عملية تشويه مُلتبسة في حالة الإخفاق لا تحصل للرجل الذي يفشل في قصيدة عن أنوثة المرأة. أما في حالة نجاح المرأة في قصيدة الأنوثة، فمن المفترض أن هذه القصيدة ستكشف عن أجمل أسرار كينونة الأنثى بالمطلق، وذلك بالطبع يعتمد على مستوى القصيدة.

لا أتحدث عن نصّ بعينه، لكنني أردتُ الدخول إلى هذه العلاقة الحميمة بين القصيدة والأنوثة باعتبار عملية الخلق بمجملها تتجسّد عبر رحم تكون في اللغة أولاً، حيث أنّ «كُن» من الصوت تسبق الكينونة والوجود بالفعل «كُن فيكون». من هنا يمكن اعتبار «المثال» الأفلاطوني بحد ذاته رَحماً من خلالها يتحقّق الوجود. أي وجود، وهو ما يفترضه أفلاطون في كل عملية خلق بما فيها خلق الكائنات، وبهذا المعنى فإنه يلتقي مع القرآن في أنّ «كُن» تسبق الكينونة. إلا أننا في الربط هنا بين «المثال» الأفلاطوني والآية القرآنية نهمّنا فكرة «الرحم» التي لا يمكن إلا أن تكون في الأنثى.

الرجل الذي يكتب شعراً، أو يخلق عملاً فنياً، «يلتبس» بشكل ما بالأنوثة من خلال «الرحم» التي فيها يتكوّن جنين النص قبل أن يولد. هل الرجل الشاعر هو تجسيدٌ لشكل أندروجيني؟

إن ولادة أي نص في اللغة تتلقى مع الكثير من رموز ودلالات وحتى آلية الولادة والولادة المبيّة، علماً أنه في كل الميثولوجيا والأديان الوجدانية يكون الخالق ذكراً، حتى في الأديان الوثنية التي تعترف بوجود إلهة أنثى، فأبو الآلهة دائماً ذكر (أنو السومري، زيوس اليوناني، جوبيتر الروماني)، لكن الولادة تطلّ أنوثة.

xxx

ترى لأجل ذلك نقراً هذه الأيام الكثير من النصوص التي تُداري «أنوثتها» بكل الألوان والأصباغ، وأحياناً بعمليات تجميلية وجراحات تشبه تلك التي تقوم بها المرأة لإبراز مفاصلها أكثر ولفت النظر كما يحصل في «حشو» الشفاه والنهود بالسيليكون لمنحها تنوّاً وبروزاً؟ هل تعاني القصيدة من «عقد» الأنثى نفسها وعلاقتها بمفاصلها؟



شهرية، شعرية، تأسست العام 2008، تصدر لدى «مؤسسة الغاؤون الثقافية»، وهي المؤسسة الأم لـ: مجلة «نقد»، دار الغاؤون للنشر والتوزيع، جمعية الغاؤون للترويج للآداب العربي في العالم

رئيسا التحرير

زينب عساف . ماهر شرف الدين

مستشار التحرير

شوقي عبد الأمير

الرسوم والكاريكاتور

سحر يرهان

الإخراج الفني

مايا سالم

المدير المسؤول: زينب عساف
العلاقات العامة: كارمن شمعون
الإدارة المالية: جوليا سابا
أرشيف رسوم : «الغاؤون»:
عبد الله أحمد . أسامة بطيكي

لغو الغاؤون

تقدمة من الفنان إميل معمم

مكتب التحرير

الولايات المتحدة الأميركية.
ميشيغين . ملفنديل . هينا ستريت
17953 . ت: 0013139089626
Hanna st 17953 U.S.A
Melvindale MI 48122

مكتب الإدارة

لبنان . بيروت . ص. ب:
السمرا 113 . 5626
ت: 0096171573886

المراسلات

info@alghaoun.com

موقع «الغاؤون» على الشبكة

www.alghaoun.com

الاشتراك السنوي

لبنان: 20 دولاراً، الدول العربية: 50 دولاراً، أوروبا وأميركا: 70 دولاراً.

داعمون

سليم الصحناوي

فادي خياط، حامد العجلان
نديم ضومط، عون جابر
(إضافة إلى أفراد داعمين
فضّلوا عدم ذكر أسمائهم)

■ لمعاضدة «الغاؤون» اتصل
على 009613835106. علماً بأن
الحد الأدنى للتبرع 200 دولار.

ومالّح ماء الحكايا .

منذ نزيّفها عن هناك

ألف رائحة في ذات اللحظة!

بساتين كردستان

كرومه يتابعه

شجر لم تسمّه

بلوطه وحمله الفاجر

شهداؤه، قتلاه

اغترابه الغارق في الزمان.

(أني أكون

فعلى الفرات صليبي)

والفرات شبيهي وشبهتي

فيما

النقاء شعيعين

والفرات نطفة التلاقح في

وريدي

لا يستطيع الموت

فصل قطرة دم عن أخرى!

نحن تشكيل لهذه المغارة!

جربان روح واحدة في

الفرات

ما الذي يجركُ من تلابيبك

إليه

سبياطه وشممتُ أيامك

بتلاوينها

أدنتك من عطش مديد

وكانَ قدراً عليك وقوعها .

(وطني ليل

وقصاندي جرداء،

لا تستقي من أرضها ...

لتحيا)

سألتُ أمي

عن رائحة الرحيل

العالقة بي مندها:

من أورثني إياها

كان دمعاها

أجوبة الترحال الطويلة

أسلمتُ قناديلي

لذاك الظلام

الخاصر

ودونْتُ فجيعتي الحمراء

على ضوء غابر في الرحيل

تركزتُ عنّاويني خلفي

متأرجحة

بين هطول بعيد

وجفاف يداني

أخفيتُ عنك

خاتمة لهذا التطواف!

وجيب الدمع على رقّة

الورق

وتشظي الروح

في أسرها المستديم

(من ينقذ أعناسي من

الخرسان)

مطرٌ وفيرٌ هنا

وموت وفير هناك

ملانكة يقودون الحب

حيث تشاء القلوب

يلمّون شمل الغيم.

(وطني قفر

وقصاندي

ملساء

لا تقف على أرض

لتموت أو لتحيا)

مطر أسود داخلي

اختلاج صახب للدمع،

تلاطم لنشيجي.

ما الذي يبعج إذاً بالحكايا

قلنا:

الفرات والفرات

الفرات وحده.

...

صليتُ إذاً يا طفلُ

مرّةً أخرى

تركّتُ للذكريات عناويني،

وغلّقتها

بوشمها الغريب

أنا الطاعن في الغربية،

أستفيق الآن من الترحال

لأناشيدي شكاية إله

وأه طويلة

تغالب المسافة

باستيقاها البطيء.

...

إذاً قندلتُ الظلام خلفي

وتركتُ سرّتي هناك

أمانة الفرات الولي

لجهشنته ذاك السلمي

بذكرياتي

السمواري لوفورة لي من

الحكايا.

أخذتُ الشحوب كلّ معي

الشيب وأقوال الكلام...

صبرير بؤابة الموتى

الشهادات الأخيرة،

لرفاق

مضوا إلى الشهادة

مجلة «واوون»

يُجرّها: الضاحك بسبب

محمود السيد...

ودَجَل مراسل «الحياة»

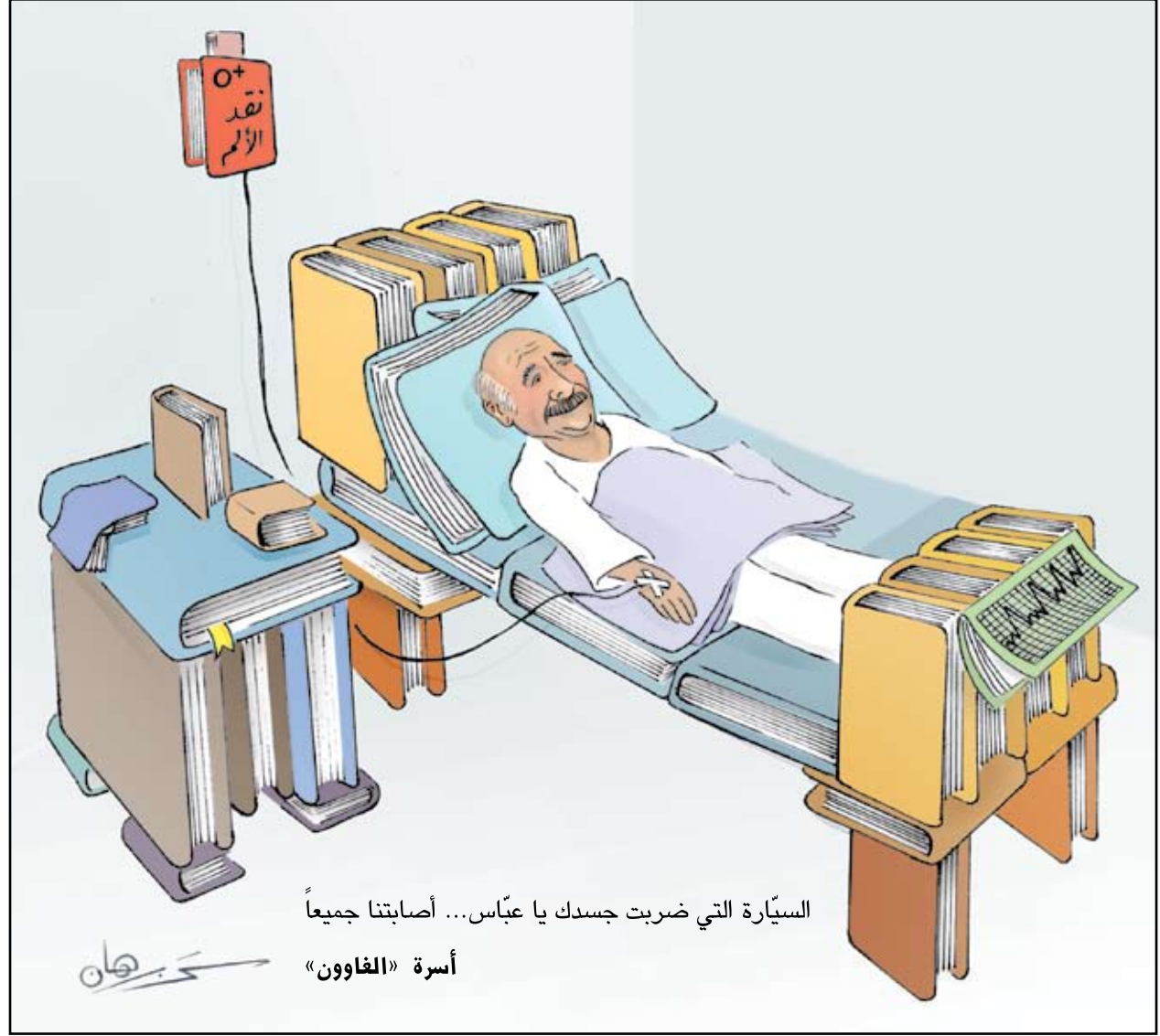
وهو يعلو صوت مراسل جريدة «الحياة» برهة، يُلقى علينا محاضرة في «بؤس الثقافة العربية التي تحركها ذهنية المناسبة» للرد على ما سمّاه الضجة حول الصمت الإعلامي الذي رافق رحيل الشاعر السوري محمود السيد. وهو في ذلك يستند إلى مبدأ أن الجلوس على التل أسلم. وبينما عبر بول شاوول عن صدمته بالخبر حين قرأه في «الغاوون» (المستقبل، 12 حزيران 2010)، مستهجنًا هذا الصمت الغريب فلا خبر ولا هاتف ولا من يحزنون كما قال، يأتي مراسل «الحياة» ليقول إنه «لن يضير محمود السيد أن لا يكتب عنه أحد»!! وبهذا يكون شأنه شأن من يعلق لحم الخروف ويبيع لحم الكلب، كما يقول أحد الأمثال الشعبية.

يحاول صاحبنا المتنكر في هيئة ناقد الالتفاف بطريقة مواربة على فضيحة من فضائنا الكثيرة (فضائح الأقنعة والموزاين وكفة المصالح) من خلال ذكر أسماء شعراء راحلين آخرين!

وهنا أذكره بأن الراحل سركون بولص رغم مكان إقامته البعيد بقي إلى الآن تحت ضوء الإعلام والنشر، ومثله الراحل بسام حجار، إلى علي الجندي مع كل عبثه وتمرد، إلى هاني الراهب وبوعللي ياسين وممدوح عدوان في حياتهم ومماتهم، فقد ظل لهم خيام وأوتاد في الصحافة وزواياها.

ولا أجد تفسيراً لمسألة أن تتأثر حفيظة المراسل العبقري على احتجاجنا على عدم نشر الصحافة مجرد خبر رحيل صاحب «مونا دا دمشق» فنعرف على الأقل بذلك! مذكراً إياه أنه ينبغي نزع الأقنعة عن الأشياء كي نرى على حقيقتها، فهذا لزوم الشغف بكل ريح وكل حجر يقع عليه الخيال وبالأقاصي التي لا يصلها ساعي البريد.

أ.ق



السيارة التي ضربت جسدك يا عباس... أصابتنا جميعاً

أسرة «الفاوون»

خطأ «جائزة الأركانة»

وهو فوز الطاهر بن جلون بـ «جائزة الأركانة للشعر»، يستدعي النقد. فهذه الجائزة التي يمنحها «بيت الشعر في المغرب»، مخصصة - كما يوضح اسمها وبيانها التأسيسي - للشعر فقط. فإذا سيكون منحها لروائي عالمي ذي تجربة شعرية متواضعة، إخلالاً بمبدأ الجائزة (الأسماء الشعرية المغربية المستحقة كثيرة، إذا كان هدف لجنة الجائزة منحها لشاعر مغربي، بعدما منحتها بنزاهة لشاعرين مشرقيين هما: محمود درويش وسعدي يوسف). أما تبرير لجنة الجائزة قرارها هذا بالحديث عن «البدائيات الشعرية» لبن جلون فهو أشبه بتكريم ابن خلدون على قصيدة «أسرفت في هجري».

روائيون يرفضون الترشح لـ «بوكر العربية»

وهو أعلن جمال الغيطاني رفضه الترشح لجائزة «بوكر العربية» لأن «طريقة التحكيم فيها لا تليق بأي كاتب... خصوصاً بعدما انكشفت طبيعة لجان التحكيم والطرق التي يحكمون بها»، كما قال لموقع «اليوم السابع». وفي «روز اليوسف» كتب عبد المنعم رمضان مسمىاً صموئيل شمعون وشلته من المتحكّمين بالجائزة قائلاً إن «الكتاب الحقيقيين لا يعرضون أنفسهم لجائزة أثبتت أنها مهيينة». ومن الأدباء الداعين إلى المقاطعة أيضاً الروائية رضوى عاشور التي رفضت ترشيح روايتها للجائزة، والناقد عبد المنعم تليمة الذي قال إن «بوكر العربية» جائزة «يبتعد عنها الأدباء المحترمون»، والروائي هاني نقشبندي، والروائي إبراهيم عبد المجيد والروائي حمدي أبو جليل والناقد هيثم الحاج والكاتب محمد فتحي إضافة إلى الكثير من الروائيين الشباب.

لماذا يا مبارك وساط؟

وهو قام الشاعر المغربي مبارك وساط بنشر حوار معه في منتديات ومواقع عديدة، زاعماً أن الزميل ماهر شرف الدين هو من أجراه! «الغاوون» التي تقدّر تمام التقدير تجربة الصديق وساط، والتي لم تتأخر يوماً في نشر ما يرسله إليها من قصائد، لا تعرف سبباً لقيامه بمثل هذا الأمر، كما تستغرب مثل هذه الخفة، خصوصاً أن الحوار ذكر على لسان زميلنا جَمَلاً بعيدة كل البعد عن روح النقد: «إنه الشاعر الذي أنقذ ماء وجه الشعر المغربي»!!

برافه «كيكا»

وهو بعد النكات التي طاولت موقع «كيكا»، إثر إعادة «الغاوون» نشر مقاطع هزلية من خبر تنفيعي عجيب نشره «كيكا» عن «الشاعر الكبير محمد حلمي الريشة أحد الرواد القلائل للشعر الحدائي العربي»!! رفض الموقع نشر خبر ثان أرسله إليه الريشة يصف نفسه فيه بأنه أحد «الرموز الشعرية في العالم»!! بل وأحد «ألمع شعرائنا في العالم العربي»!! بل و«إن الحضور حين سُئل عن أعماله، تسابق الجميع للإجابة»!! برافو «كيكا».